Mémoires du Louvre

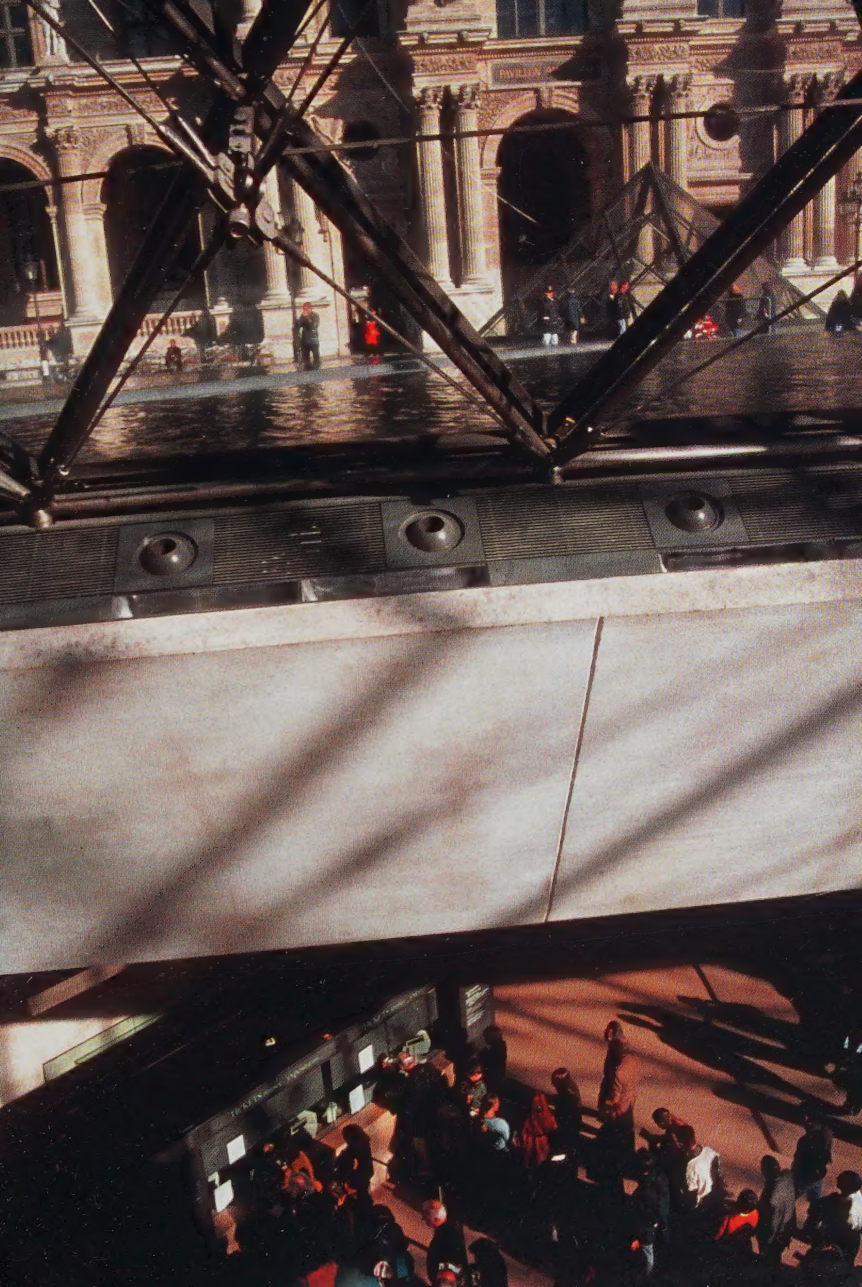
GENEVIÈVE BRESC

Ce fut avec un grand respect, marchant le plus doucement possible, qu'ils entrèrent dans la galerie française. Alors, sans s'arrêter, les yeux emplis de l'or des cadres, ils suivirent l'enfilade des petits salons, regardant passer les images, trop nombreuses pour être bien vues. Il aurait fallu une heure devant chacune, si l'on avait voulu comprendre. Que de tableaux, sacredié! Ça ne finissait pas. Il devait y en avoir pour de l'argent. Puis, au bout, M. Madinier les arrêta brusquement devant le *Radeau de la Méduse*; et il leur expliqua le sujet. Tous, saisis, immobiles, se taisaient. Quand on se remit à marcher, Boche résuma le sentiment général: c'était tapé. [...] On fit le tour du salon. Gervaise demanda le sujet des *Noces de Cana*; c'était bête de ne pas écrire les sujets sur les cadres. Coupeau s'arrêta devant la *Joconde*, à laquelle il trouva une ressemblance avec une de ses tantes. Boche et Bibi-la-Grillade ricanaient, en se montrant du coin de l'œil les femmes nues; les cuisses de l'Antiope surtout leur causèrent un saisissement. Et, tout au bout, le ménage Gaudron, l'homme la bouche ouverte, la femme les mains sur son ventre, restaient béants, attendris et stupides, en face de *La Vierge* de Murillo.

Émile Zola,
L'Assommoir, 1877

Moore Library, Castlebar Campus
J164569

DU
LOUVR



SOMMAIRE

Ouverture
Invitation à une visite du « Grand Louvre ».

10
Chapitre 1
UNE FORTERESSE NOMMÉE LOUVRE
Le Louvre a d'abord été une forteresse, construite sous l'impulsion du roi Philippe Auguste à la fin du XII^e siècle pour défendre la ville de Paris.

24
Chapitre 2
LE PALAIS D'UNE CAPITALE
En 1546, des travaux d'aménagement sont lancés par François 1^er. Sous la direction de l'architecte Pierre Lescot, la forteresse devient palais.

36
Chapitre 3
LE GRAND DESSEIN DES BOURBONS
Dans un royaume déchiré par les guerres de religion, Henri IV veut faire du Louvre un symbole dynastique des Bourbons. Dans la Grande Galerie, la salle des Antiques apparaît comme l'ancêtre du musée.

70
Chapitre 4
PALAIS DE L'ÉTAT, MUSÉUM DES ARTS
Le Muséum ouvre officiellement ses portes le 10 août 1793 en pleine effervescence politique. De la Révolution à la fin du second Empire, les Tuileries et le Louvre se partagent entre musée et bâtiments gouvernementaux.

98
Chapitre 5
LE NOUVEAU LOUVRE EST ENFIN ACHEVÉ
Le « Nouveau Louvre » est inauguré par Napoléon III en 1857. Louvre et Tuileries sont alors rattachés pour former un seul édifice.

114
Chapitre 6
LE PALAIS DES CIMAISES
Après le second Empire, le pouvoir politique s'efface : les œuvres font désormais la seule force du Louvre. D'autres établissements, tels le Musée Guimet (1945) ou le musée d'Orsay (1986) seront créés pour accueillir d'anciennes collections du Louvre, en mutation constante. Depuis l'inauguration du « Grand Louvre » en 1993, de grands projets sont en cours de réalisation : salles des arts de l'Islam, Louvre-Lens, Louvre-Abu Dhabi.

129
Témoignages et documents

MÉMOIRES DU LOUVRE

Geneviève Bresc

DÉCOUVERTES GALLIMARD
RMN - GRAND PALAIS
CULTURE ET SOCIÉTÉ

Castlebar Campus Library
G. M. I. T
13 APR 2012
Westport Road,
Castlebar, Co. Mayo.

€23.50

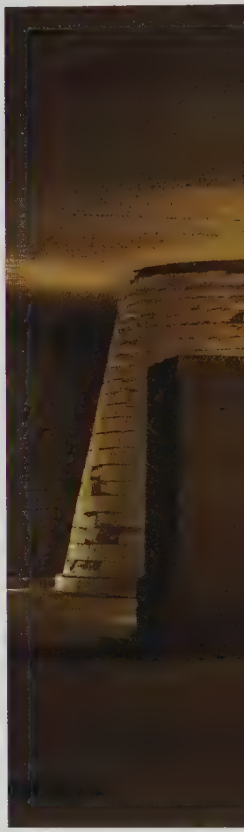
1164569

Dans un faubourg neuf, au milieu des champs, se construit avant 1187 une église, Saint-Thomas-du-Louvre, consacrée à l'archevêque de Cantorbéry, Thomas Becket, martyr tué sur ordre du roi d'Angleterre en 1170. Un terrain sablonneux au pied de collines, non loin de la route de Chaillot, à l'ouest de Paris, tel est le site de ce qui deviendra l'habitation des rois.

CHAPITRE 1

UNE FORTERESSE NOMMÉE LOUVRE

La nouvelle tour, dressée par Philippe Auguste, désigne le château du Louvre comme les formules de rhétorique qui prennent la partie pour le tout. La Tour de Londres joue elle aussi ce rôle défensif et symbolique du pouvoir aux portes de la cité.



Avec l'affermissement du pouvoir royal face à la féodalité, la construction de forteresses puissamment équipées, au fait des dernières innovations de la science militaire, devient privilège régalien d'un souverain garant de l'ordre public.

Au début était un nom : Louvre. La toponymie, science philologique qui doit autant aux règles de la phonétique qu'à l'intuition, n'en a pas éclairci l'origine. *Lupara* ou *Lupera* en latin, *Lovre* ou *Louvre* en français. Est-ce la transformation d'un mot saxon, *lower*, qui signifierait forteresse ? – mais les dictionnaires ignorent cette forme. Ou bien une variante de léproserie ? – ce qui est impossible. Ou encore une racine gauloise inconnue terminée par le suffixe *-ara*, rivière ? Ou bien le changement en *l* du *r* initial du rouvre, le chêne ? Si ce n'est la francisation d'un hypothétique *rubra*, rouge, qui s'accorderait avec la couleur du sable environnant, mais non avec les lois de la phonétique française. Il ne peut s'agir d'une *luperia*, chenil pour la chasse aux loups, mais plus probablement d'un lieu infesté de ces canidés redoutés.

Ces fantaisies ne sont pourtant pas innocentes : elles ont permis au XIX^e^ siècle d'imaginer une antique forteresse – où Charlemagne, le grand ancêtre, aurait habité – ou bien une fantomatique tour de défense contre les Normands.

Une nouvelle architecture militaire

Paris s'impose alors peu à peu comme vraie capitale de la France. La médiocre bourgade coincée dans l'île de la Cité sous Hugues Capet devient une métropole en pleine croissance démographique, le centre

intellectuel des Écoles au rayonnement international. Philippe Auguste lui assigne un rôle politique et prépare sa défense.

Il y a urgence, car le roi « prend la croix » avec son beau-frère et rival, le roi d'Angleterre Richard Cœur de Lion, partant vers les horizons lointains d'une Terre sainte mystique, abandonnant le royaume aux intérêts contradictoires d'une féodalité agitée et d'un voisin anglais ancré tout près de Paris, en Normandie. En cette année 1190, selon le chroniqueur Rigord, le roi « ordonna aux bourgeois de Paris d'entourer la ville de Paris, qu'il aimait beaucoup, d'un mur parfait muni de bonnes tours et de portes ».

Un quadrilatère ceint de tours qui permettent les tirs croisés, un appareil puissant savamment agencé, taluté à sa base pour se protéger de l'artillerie mécanique et de la sape, un pont-levis qui repose sur un mince support au centre du fossé : les ingénieurs de Philippe Auguste développent la capacité de résistance de la forteresse.

L'enceinte de Philippe Auguste se dresse alors, protégeant la ville. Le roi donne-t-il aussi l'ordre à ses ingénieurs militaires de lui construire le Louvre, sur le modèle des châteaux féodaux et avec la connaissance des lois de la fortification redécouvertes à la lecture des théoriciens antiques ? Attend-il d'être de retour, après avoir vu les superbes châteaux croisés de Palestine ? Est-ce une entreprise de la décennie suivante, point final de l'œuvre de longue haleine qu'est le rempart ? Signe de l'affirmation du pouvoir royal, il est probable qu'elle bénéficie, face à l'amélioration de l'armement, de progrès techniques rendus possibles par les contacts avec l'Orient.

Le plus vieux document qui témoigne de la tour du Louvre est contenu dans le premier budget de la monarchie française (1202-1203). La tour sert déjà de référence pour construire le château de Dun-sur-Auron ; mais en 1204 et encore en 1210, le roi échange avec les anciens possesseurs les rentes assises sur les terres et les maisons situées à l'emplacement de celle-ci.

Travaux certainement longs et coûteux en main-d'œuvre et en argent. Vaste opération à la hauteur d'un règne efficace et entêté. C'est un verrou nécessaire à la ligne de défense. Une citadelle avancée devant le rempart, surveillant la Seine face aux éventuels ennemis – peut-être le Plantagenêt – qui remonteraient le fleuve.

Les tours de l'enceinte, celle du Coin sur la rive droite, de Nesle sur la rive gauche, n'ont qu'un rôle secondaire ; sans aucun doute, le Châtelet du Petit Pont et le Louvre gardent plus solidement les rives qui encadrent le cœur de la Cité, l'île et son palais royal.

Quand l'Histoire est à la mode et que la monarchie de Juillet soigne son image, les peintres romantiques sont chargés de raconter l'histoire du Louvre. Destinés à décorer la galerie d'Apollon, les tableaux mettent en valeur les meilleurs souverains : Philippe Auguste construisant sa Grosse Tour (à droite), Charles V entrant au Louvre après la révolution d'Étienne Marcel (à gauche, page suivante), Charles VII regagnant sa capitale après la retraite du duc de Bedford en 1437 (à droite, page suivante). Le Louvre médiéval est représenté de façon bien mythique, sauf la tour qui avait frappé les imaginations.

La Grosse Tour, symbole du pouvoir monarchique

Protectrice, elle couvre Paris. Politique, c'est d'elle que relèvent juridiquement les fiefs du royaume, selon une formule consacrée qui va survivre à sa destruction en 1528.

Sa forme étonne encore. Connue depuis les fouilles de 1866, elle n'a été vraiment dégagée et étudiée qu'en 1984-1986. C'est un cylindre parfait de plus de 15 m de diamètre, probablement haut de plus de 30 m. À sa base subsiste le socle garni d'un talus, entouré d'un fossé sec, soigneusement dallé. Réduit inexpugnable, relié à l'extérieur par un simple pont-levis, autonome grâce à un puits et à une citerne. Alentour se dresse

un système défensif organique. Un quadrilatère de 78 m sur 72, ceint de dix tours, placées aux angles et au milieu des côtés, entouré de fossés pleins d'eau, ayant deux portes d'accès défendues de deux tours de flanquement pour contrôler l'entrée.

Peu de place est accordée au logement. Priorité à l'arsenal défensif et aux hommes d'armes. La Tour est aussi le cachot réservé aux prisonniers les plus précieux, tel le malheureux Ferrand, comte de Flandre, le vaincu de Bouvines. Philippe le Bel y place le Trésor royal en 1295, quand il retire sa confiance aux Templiers, ses gardiens traditionnels, qui expient bientôt leur richesse orgueilleuse dans les flammes du bûcher.

Les logis sont répartis sur deux côtés de la cour centrale. Il en subsiste une salle basse, voûtée d'ogives, dont les retombées d'arc, ornées de têtes grotesques, sont le plus souvent datées des années 1230-1240.

En 1866, une campagne de fouilles dans la cour Carrée permet de reconnaître les murs du Louvre médiéval. C'est l'époque de la naissance des grandes fouilles nationales, comme celle d'Alésia, patronnées par l'empereur.

La Salle Basse, dite aujourd'hui salle Saint-Louis, est le seul vestige des logis médiévaux du Louvre. Bien que recoupée par le soubassement d'un escalier projeté sous François Ier, elle témoigne, par son ampleur et le soin de son voûtement, de l'attention portée aux sous-sols du château. Le décor, chapiteaux à feuillages et culots à têtes grotesques, est rustique et puissant.

J164569

On a retrouvé en 1991 le grand fossé de l'enceinte de Charles V, large de 29 mètres (ci-contre), et ses défenses de terre, pourvues au début du XVIe siècle d'une muraille basse, avec une terrasse d'artillerie. Ces vestiges sont désormais visibles dans un vaste hall, nœud de communication souterrain entre le musée et les nouvelles galeries commerciales du Carrousel.

Le château, resserré autour d'une cour étroite, compact, flanqué de tours, offre une capacité de résistance parfaite aux nouvelles techniques de l'attaque, les engins d'artillerie mécanique. Les bases doublées de talus sont protégées de la sape. Le roi de France a une retraite hors de la ville et de ses mouvements. Une forteresse de sécurité.

Charles V transforme l'austère forteresse en palais

Le Palais de la Cité reste le palais royal par excellence : il abrite l'administration, les archives et, depuis Saint Louis, est sacralisé par les reliques du Christ, la Sainte Épine, dont la Sainte-Chapelle forme l'écrin. Pour les souverains itinérants, qui chevauchent à travers le royaume, le séjour à Paris se fait plutôt à Vincennes, ou à l'hôtel Saint-Paul. Le Louvre offre parfois ses retranchements de sécurité, à Philippe le Bel,

par exemple, qui tient quelques conseils du Roi dans sa chambre et y décide même en 1303 de sa politique combative contre la papauté. Mais il demeure surtout une prison, ou du moins le séjour surveillé de quelques otages.

Au milieu du XIVe siècle, la position stratégique de la forteresse s'amenuise. Étienne Marcel, lors de la révolte parisienne de 1358, l'a fortifiée de l'extérieur, l'englobant de fait dans la ville qui se développe au pied des murailles. Charles V concrétise l'encerclement : une nouvelle enceinte est édifiée autour de Paris, enserrant le Louvre et son quartier.

Parallèlement, le roi y établit sa résidence qu'il partage toujours avec Vincennes et l'hôtel Saint-Paul. La mode est au confort et au luxe princier. Roi mécène, roi lettré, que la postérité qualifiera de Sage, Charles V demande à son architecte, Raymond du Temple, une habitation plus spacieuse : il surélève les anciens logis et construit deux nouveaux corps de bâtiment desservis par un escalier monumental, la Grande Vis.

Cette statue de Charles V était conservée par les rois dans la salle des Antiques du Louvre. Décorait-elle la porte du Louvre médiéval ?

L'embellissement du cadre doit exalter la majesté royale. On perce des baies, on peint à fresque les salles, on orne l'escalier de statues du souverain et de sa famille. La chapelle est magnifique. Boiseries d'essences rares et tapis, cuirs et vitraux transforment la demeure. Le roi y installe sa fameuse bibliothèque, riche de manuscrits rares, de collections précieuses et de joyaux. Il se délasse dans ses jardins, le grand au nord et le petit vers la Seine, qui embaument le persil et la sarriette, la violette, la rose et la sauge. À l'extérieur, les divers services du ravitaillement garnissent les environs.

Avec Charles V, l'enceinte du Louvre se perce de fenêtres ouvertes à la lumière; gargouilles de pierre, statues, girouettes et plombs de toiture animent les tours.

Le Louvre apparaît alors dans les miniatures comme le palais de la Belle au Bois dormant : blanc, hérissé de tours, garni de gargouilles en forme d'oiseaux fantastiques. Un rêve médiéval, robuste et somptueux.

Le Chapel doré de Charles VI

Après 1380, quand meurt Charles V, le règne de Charles VI est marqué au sceau du drame par la folie du souverain, la révolte cabochienne et la guerre civile. Pourtant, la découverte dans le puits du Louvre d'une série d'objets royaux jette une lueur sur la vie de Cour au début du XV^e^ siècle.

Le plus spectaculaire est un chapel, ou casque de parade, de métal doré, orné d'une couronne de fleurs de lys. La devise qui court à la base « En bien », le cerf ailé figuré sur les rinceaux, emblème de Charles VI, le désignent comme le « chapeau » décrit en 1411 dans l'Inventaire de l'Écurie du Roi.

"Item en une tour appelée la tour de la Terrasse [au Louvre] : deux chappeaux de fer dorez, hachiez à fleurs de liz, l'un [...] et l'autre semblablement doré à fleurs de liz eslevées à une couronne et au dessoubz des cefs volans et a un mot qui dit EN BIEN et au dessuz une fleur de liz."

Inventaire de l'Écurie du Roi, 1411

François Ier, roi itinérant qui transporte sa caravane de château en château, sait pourtant que le roi doit vivre « en notre bonne ville et cité de Paris et alentour plus qu'en aultre lieu du royaume ». Dès 1527, il annonce : « Cognoissant notre chastel du Louvre estre un lieu plus commode et à propos pour nous loger, [...] avons délibéré faire réparer et mettre en ordre ledit chastel. »

CHAPITRE 2

LE PALAIS D'UNE CAPITALE

Dans son palais, le roi en parade (à gauche, Henri III) ; vers l'extérieur, le pouvoir en façade. Étiquette minutieuse et discours de l'image codifient le cadre de la monarchie.

Le corps principal du nouveau palais est une façade intérieure. Sans nécessité de défense, elle s'ouvre largement par de vastes baies.

Le parent pauvre de la première Renaissance

Mais comment se résoudre à abandonner les nouvelles résidences, laboratoires de l'art, entourées de jardins et de forêts giboyeuses : les châteaux de la Loire, Blois ou Chambord ; les palais de l'Ile-de-France, Saint-Germain, Villers-Cotterêts, Fontainebleau surtout et la dernière folie de Madrid au bois de Boulogne !

Dans l'euphorie de la première Renaissance, la Grosse Tour, détruite en 1528, est remplacée par une cour pavée, où le soleil enfin pénètre. Le Louvre n'est plus une prison, mais encore une forteresse – où le Trésor demeure, jalousement gardé – et un arsenal jusqu'en 1572. Cependant, le palais n'a plus de fonction défensive.

Le roi le réhabilite en 1540 pour éblouir l'empereur Charles Quint en visite officielle. Le Louvre, où se déroulent fêtes et tournois, est rénové, peint, pourvu d'un gigantesque Vulcain sculpté dans la cour, et embelli de toiles peintes.

Le modèle du palais classique

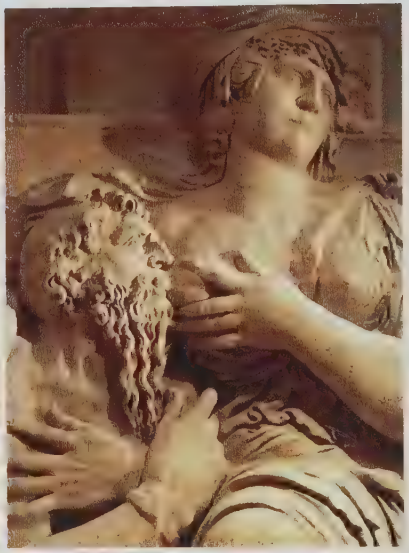
La transformation du vieux palais se décide enfin. En 1546, l'architecte Pierre Lescot reçoit l'ordre de construire « un grand corps d'hostel au lieu où est

de présent la grande salle ». Les bâtiments neufs se substituent aux anciens, tout en utilisant leurs fondations. Henri II, puis ses fils gardent leur confiance à l'architecte, maître d'une œuvre de longue haleine qui connaît bien des tâtonnements.

La partie neuve, la grande salle, a une fonction d'apparat. Le pouvoir royal s'y donne en spectacle. Maintenant que la monarchie ne veut plus reposer sur les rapports féodaux, mais sur une conception religieuse, quasi mystique, d'une fonction de droit divin, le palais devient la vitrine de cette abstraction.

Lescot conçoit une façade soigneusement articulée d'étages et de corniches, scandée d'avant-corps à colonnes qui jouent dans la lumière du matin par rapport aux pilastres des parties en retrait. La composition à trois étages, dont un attique richement sculpté, se place sous un nouveau système de couverture, le comble brisé, qui, diminuant l'ampleur du toit, fait ressortir la force de l'architecture.

Henri II et sa famille, Catherine de Médicis en jeune mère épanouie environnée de sept enfants : image tranquille, revue et corrigée par les peintres de la monarchie bourgeoise, pour décorer la galerie d'Apollon en 1835.



La façade de l'aile Henri II et celle de l'aile en retour, décorée sous Charles IX, vibrent de l'étonnant décor sculpté par Jean Goujon, vieux complice de Lescot, protestant humaniste et architecte.

C'est un hymne au souverain français promis à la monarchie universelle. Les allégories ciselées des œils-de-bœuf, figures souples et fluides, décrivent la Renommée du roi, sa place dans l'Histoire et son aspiration à la Concorde. La Paix universelle, garantie par le souverain, est le sujet des robustes reliefs de l'étage attique. Parmi les richesses de la Nature et de la Science, la royauté, médiatrice du divin, inscrit son pouvoir symbolisé par Mars et Minerve. Ce discours philosophique est complété sous Charles IX par des allégories de la Piété et de la Justice, qu'illustrent de sombres tragédies de famille, de sang et de mort. Les théories composites

Le frontispice du Louvre de Charles IX, œuvre de Jean Goujon, raconte d'étranges histoires tirées de la Rome antique : le père enchaîné allaité par sa fille dans sa prison ; le fils qui rend la justice sur la dépouille de son père, condamné à l'écorchement pour prévarication ; le législateur Zaleucus qui doit appliquer la loi et condamner son propre fils à l'aveuglement mais qui, se laissant fléchir par les supplications populaires, lui ordonne de ne se crever qu'un seul œil et, pour faire bonne mesure, accomplit la même mutilation sur lui-même pour respecter la Justice.

de la Renaissance, à la fois néo-platoniciennes et nourries d'histoire antique, se mettent ainsi en images.

La Piété et la Justice, vertus dont l'exercice soutient le pouvoir royal, avaient été choisies pour devise par Charles IX. Elles justifieront le massacre de la Saint-Barthélemy : « la Piété excita la Justice » allait devenir la nouvelle devise. D'autres souverains marqueront de leur sceau les façades du Louvre : Henri IV, Louis XIV et, bien sûr, Napoléon.

Le cérémonial monarchique

La grande salle occupe le rez-de-chaussée de l'aile nouvelle. D'un côté, le Tribunal surélevé, encadré de colonnes, sert d'écrin au souverain en majesté ; de l'autre côté, quatre monumentales cariatides de pierre soutiennent la tribune des musiciens. Conçues par Jean Goujon, ces femmes-colonnes réconcilient la sculpture et l'architecture, reconnues comme un tout. Filles, non de l'Érechthéion d'Athènes, que Goujon ne peut connaître, mais des théories de l'antique Vitruve et des cariatides romaines, elles devaient avoir une longue postérité.

"Jean Goujon, sculteur en pierre [...] convenant [...] de tailler quatre figures de femmes de pierre dure de Trossy de dix piedz de hault [...] façon de termes, servans de collones pour servir à ung petit portique dedans la grant salle de bal du chastel du Louvre [...] servant par hault à recepvoir et mectre les haulboys et joueurs d'instrumens.**"**
Contrat notarié de 1550

Les travaux commencent par l'aile principale (1546-1556). Ils se poursuivent par le pavillon du Roi, un nouveau donjon, haut, carré et austère, qui abrite le cœur du pouvoir : les chambres du Roi et le Conseil. Les plafonds conservés, de bois sculpté et refouillé, témoignent encore de la richesse des lambris, rehaussés de trophées guerriers. Puis s'élève pour les reines, régnante et régente (la toute-puissante Catherine de Médicis), l'aile méridionale qui bénéficie de l'ensoleillement. Enfin, dès 1566, une petite galerie à l'italienne est lancée vers le fleuve.

Le palais de la Renaissance n'occupe cependant que deux ailes du quadrilatère médiéval. Accolés, subsistent tours et remparts de la forteresse.

Deux siècles et demi plus tard, les cariatides reviendront à la mode. Copiées par l'architecte Fontaine dans la salle des Maréchaux aux Tuileries, elles auront une belle postérité au XIX[e] siècle.

De fêtes en massacres

Le nouveau Louvre sert de cadre aux fêtes des Valois. Bals pour les mariages princiers, du futur François II avec Marie Stuart (1558), de la future reine Margot avec Henri de Navarre, des seigneurs et des demoiselles de la Cour. La vie s'organise dans un palais où le souverain réside de plus en plus : jeu de paume, immenses écuries, foule de serviteurs, gardes et archers, les Quarante-Cinq et l'Escadron volant, toute la panoplie romantique des Valois qui fera rêver Alexandre Dumas ; les escaliers dérobés, les mignons ; la ménagerie dont Henri III fait combattre les lions avec ses chiens avant de les massacrer ; les cauchemars des rois, la mort qui rôde : « La garde qui veille aux barrières du Louvre n'en défend pas nos rois », écrira plus tard Malherbe.

Elle est au rendez-vous le 23 août 1572, jour de la Saint-Barthélemy. Le roi de Navarre est arrêté. Les autres protestants, gentilshommes et serviteurs, sont impitoyablement poursuivis et massacrés sous les yeux du roi et de la Cour. Les témoignages contemporains regorgent d'horreurs. Au Louvre se profile la silhouette de Charles IX, faible et timoré, acceptant le massacre politique et y prenant goût ; depuis le balcon de la Petite Galerie vers la Seine, « le Roy, non juste roy, mais juste arquebusier giboyait aux passants trop tardifs à noyer », écrit, vengeur, Agrippa d'Aubigné. La Révolution fera de cette image un cheval de bataille contre la monarchie.

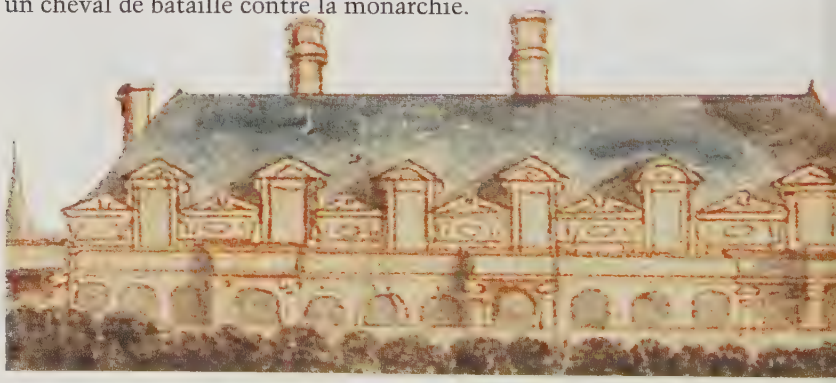


Image romantique de la Saint-Barthélemy à l'usage du décor officiel de la galerie d'Apollon sous Louis-Philippe (à droite) : un assassin poursuit un protestant jusque dans le lit de Marguerite, fille de France et femme du roi de Navarre, la future reine Margot.

Les Tuileries, palais des champs

À la différence du Louvre, la façade extérieure du palais des Tuileries est largement ouverte, somptueusement décorée. « Le corps de logis d'une grandeur démesurée et d'une magnificence admirable, mais plein de défauts, qui tient à ce pavillon, est de la conduite de Philibert de l'Orme. Ses faces sont rehaussées d'une ordonnance de colonnes et de pilastres de son invention, qu'il admire lui-même et l'appelle françoise. » Sauval juge ainsi au XVII[e] siècle l'exubérance de la Renaissance, qui multiplie les décrochements autour du dôme central et tapisse les murs de reliefs, de marbres, de bronzes dorés.

La reine mère, Catherine de Médicis, se sent à l'étroit dans ce palais, mi-chantier mi-forteresse. À l'ouest de l'enceinte de Charles V, hors de la ville, elle projette un palais nouveau. Pour sa sécurité, Charles IX le fait cependant enclore dans un rempart bastionné. Dénommé prosaïquement Tuileries, comme l'ancien lieu-dit, c'est cependant une entreprise orgueilleuse. Le rival de Lescot, l'architecte

Philibert Delorme, a conçu un gigantesque quadrilatère à plusieurs corps de bâtiments. Il ne peut en réaliser, avec son successeur Jean Bullant, qu'une petite partie de 1564 à 1572. La reine-mère (par économie ? par sécurité ? par superstition ?) préfère se retirer dans un hôtel urbain, dont subsiste près des Halles l'étonnante colonne astronomique.

Les Tuileries restent donc inachevées. « Un escadron de petits enfants », comme dira en 1665 le Cavalier Bernin : une succession de pavillons foisonnant de colonnes baguées et cannelées, de figures sculptées en acrotères, de décrochements et de jeux de volumes.

L'attrait du palais, c'est son jardin, tracé par un Florentin, avec un horizon de collines au soleil couchant. Plantes odorantes, retraites verdoyantes, labyrinthe avec écho et, réalisée en terre cuite vernissée par Bernard Palissy, une grotte, tapissée de fausses rocailles, de coquillages, d'algues, de mousses, de feuilles et de lichens, animée de lézards, de serpents, de tortues.

Avec la terre des Tuileries

Homme de théorie et de pratique, Bernard Palissy enquête inlassablement, sur la religion – il est protestant –, sur les origines géologiques – il découvre les fossiles – et sur un procédé nouveau de vitrification pour lequel, image consacrée, il aurait brûlé ses meubles. Or, dans les sables des Tuileries, des tuiliers avaient construit leurs fours dont on a retrouvé les précieux vestiges : des chambres de chauffe, des alandiers bien appareillés. Une technique éprouvée.

> « Au dessus desdites mousses et herbes, il y aura un grand nombre de serpents, vipères, langrotes et lézars qui ramperont le long du rocher, les uns en haut, les autres de travers et les autres descendant en bas, tenans et faisans plusieurs gestes et plaisans contournemens, et tous lesdits animaux seront insculpez et esmaillez si près de la nature que les autres lézars naturels et serpents les viendront admirer. »
>
> Bernard Palissy, *Recepte véritable*

C'est là que Palissy va stocker une partie de son fonds d'atelier retrouvé par les fouilles récentes : pêle-mêle, des essais de cuisson, des estampages en terre sur nature, des moules en plâtre à bon-creux pour servir à des tirages, des sculptures de terre cuite.

Un étonnant capharnaüm réunit moulages de médailles et d'orfèvrerie, modèles de plats et petites cuillères, fruits, animaux en tout genre, de préférence reptiles et batraciens, et même un phoque. On s'étonne de n'y trouver aucun raton laveur… Des épaves du revêtement d'une grotte (de Catherine de Médicis ?) y traînent encore, sortes de briques creuses, vernissées sur une face et destinées à s'intégrer au mur, mais aussi des moules de plâtre pour réaliser colonnes engagées et statues.

Le jardin des Tuileries est un lieu de plaisir pour la reine. Ainsi, en 1573, elle fête les ambassadeurs polonais venus offrir la couronne au duc d'Anjou, « magnifiquement reçus et traités. La reine mère, entr'autres, leur fit un banquet aux Tuileries, avec des appareils de grands frais de rochers, théâtres, salles et toutes sortes de passe-temps » (*Mémoires de l'État de France*, 1578).

Paris vaut bien une messe : Henri IV, fraîchement converti, fait son entrée dans la capitale en mars 1594. Le Louvre, qu'Henri III a fui six ans plus tôt lors de la journée des Barricades, s'en va à l'abandon. Le royaume, déchiré par les guerres de Religion, est à reconstruire ; le Louvre comme les Tuileries, symboles palpables de la dynastie des Bourbons en quête de légitimité, doivent être achevés.

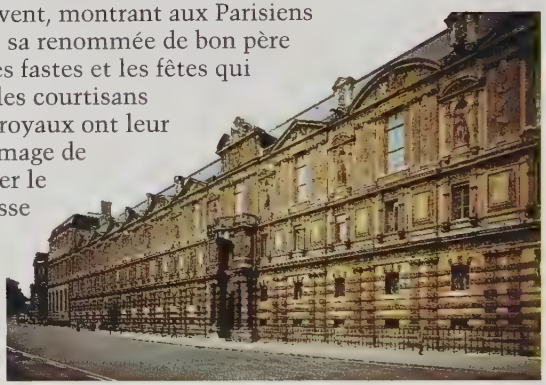
CHAPITRE 3

LE GRAND DESSEIN DES BOURBONS

Une vision romantique : Henri IV tout fier de son beau Louvre, où les colonnes orfévrées répètent les symboles de sa légitimité, les lys et son chiffre royal.

« Si le roy Henri IV eust vecu, aymant les bastiments comme il faisoit, il pouvoit en faire un remarquable »

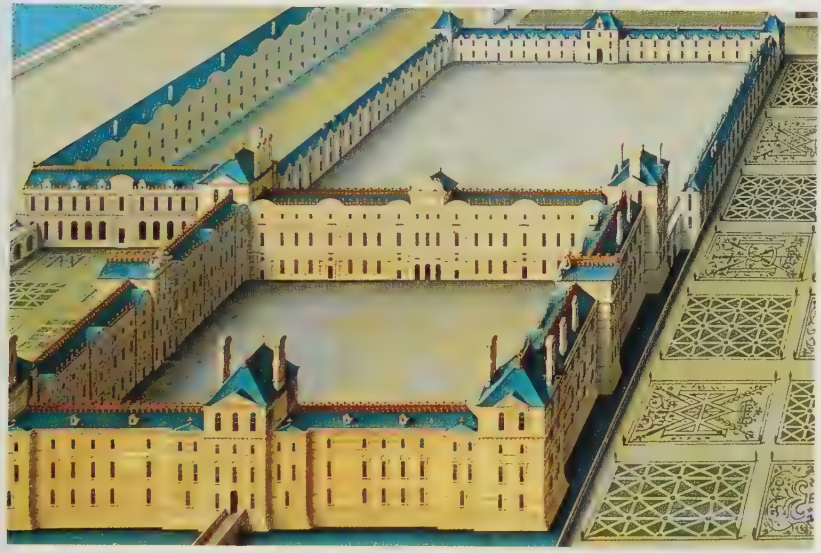
Certes, le nouveau roi a d'autres résidences, Fontainebleau ou Saint-Germain. Mais c'est à ses palais parisiens qu'il consacre les efforts les plus grands. Il y séjourne souvent, montrant aux Parisiens cette simplicité qui fera sa renommée de bon père de famille, mais aussi les fastes et les fêtes qui retiennent et occupent les courtisans turbulents. Les enfants royaux ont leur place dans la nouvelle image de la dynastie, en particulier le jeune dauphin – qu'il fasse courir un chameau dans la nouvelle galerie ou qu'il donne un coup de main aux carreleurs. Le roi est aussi de droit divin. Pour affirmer sa légitimité, il « touche les écrouelles », dans la salle des Cariatides ou dans la galerie, en vrai descendant des rois thaumaturges porteurs de la grâce divine.



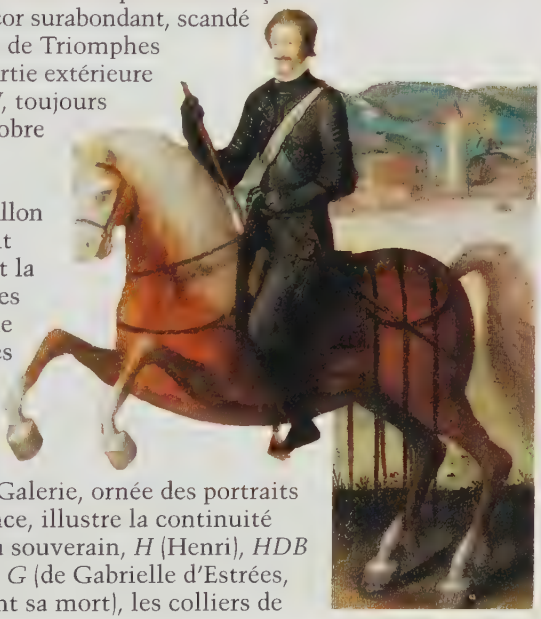
Ce mélange de laisser-aller et de luxe ostentatoire, de bon sens et de liturgie, se retrouve dans la conception du nouveau palais, agréable et ambitieuse. Henri IV souhaitait quadrupler la cour en abattant la vieille forteresse, construire d'autres bâtiments pour relier le Louvre et les Tuileries par deux galeries parallèles, au sud et au nord, en rasant le quartier intermédiaire. Même si le résultat ne fut pas celui-là, le Louvre de 1594 à 1610 est un gigantesque chantier.

Les travaux commencent par l'achèvement de l'aile sud de la cour, puis de la Petite Galerie, simple continuation de l'œuvre des Valois. Henri IV reprend aussi à son compte, lui donnant une ampleur monumentale, le projet de Charles IX de relier le Louvre et les Tuileries par une galerie au bord de l'eau « pour pouvoir se promener et voir ce qui se passe sur la Seine qui coule le long du palais », comme il l'explique au voyageur suisse Thomas Platter. La Grande Galerie naît, avec à l'étage un passage, à l'entresol des logements et au rez-de-chaussée

Henri IV aime son Louvre. Se fait-il portraiturer ? Il se montre caracolant devant le palais (en bas, à droite). Veut-il faire peindre une vue cavalière dans sa galerie de Fontainebleau ? Il présente un Louvre imaginaire (en haut, à droite), celui du Grand Dessein, aux multiples cours. Il ne réalisera pourtant que l'immense Grande Galerie au bord de l'eau. Remaniée sous Louis XIV, fortement étrillée sous la IIe République, elle témoigne encore (ci-dessus) de la vigueur d'une architecture royale démonstrative.



des boutiques ouvrant au nord. Le premier tronçon de la Galerie offre un décor surabondant, scandé par de charmants reliefs de Triomphes enfantins, alors que la partie extérieure au rempart de Charles V, toujours debout, recherche une sobre grandeur, rythmée de pilastres colossaux. À l'extrémité, le « gros pavillon au coin de la rivière », dit plus tard « de Flore », fait la jonction avec le palais des Tuileries. Son gigantisme contraste avec les masses du palais, accolé au pied.



L'immense bâtisse sert ainsi de support à la propagande monarchique. La Petite Galerie, ornée des portraits des rois et reines de France, illustre la continuité dynastique. Le chiffre du souverain, *H* (Henri), *HDB* (Henri de Bourbon), *H* et *G* (de Gabrielle d'Estrées, promue à la royauté avant sa mort), les colliers de

l'ordre du Saint-Esprit, les lys de France montent à l'assaut des pilastres. Ces mêmes lys, utilisés pour les chapiteaux, créent un « ordre français » qui concurrence le corinthien. Même les parterres du jardin des Tuileries portent les chiffres royaux, au pied des mûriers qu'Olivier de Serres fait planter pour promouvoir l'élevage du ver à soie.

Les arts au palais

Comme ses prédécesseurs, Henri IV se veut mécène. Il choisit d'établir au rez-de-chaussée de sa Grande Galerie, de plain-pied avec la Petite Galerie, une salle des Antiques pour ses collections. Ornée de marbres colorés (tirés des Pyrénées françaises et non pas d'Italie), peinte par Jacob Bunel, réalisée par l'architecte Louis Métezeau, elle apparaît comme un ancêtre lointain du musée.

Le mécénat actif protège les artistes. En 1608, Henri IV annonce sa volonté de loger dans la Grande Galerie « quantité des meilleurs ouvriers et plus suffisants maîtres qui se pouvaient recouvrer tant en peinture, sculpture, orfèvrerye, orlogerie, insculpture en pierreries qu'aultres ».

Des bords de la Seine, le Louvre apparaît comme majestueux et déstructuré. À droite, l'hôtel du Petit Bourbon, devenu dépendance du palais; puis le Louvre proprement dit, en retrait derrière un jardin de plaisance. La construction de Pierre Lescot, aile méridionale et pavillon du Roi, butte encore sur la tour de la forteresse médiévale. La Petite Galerie, en retour vers le fleuve, ouvre largement sur le jardin. De là part, vers les Tuileries, la Grande Galerie.

L'art d'État élit domicile au Louvre, foyer de création, lieu favorisant les rapports entre artistes. Les ouvriers du Roi, munis de privilèges qui les font échapper à la maîtrise, installent donc leur famille, leur boutique et leur atelier : l'architecte Métezeau, le peintre Bunel, le sculpteur Francqueville, le médailleur Dupré, des fontainiers et des orfèvres, des fabricants de cabinets et d'instruments mathématiques. Les ateliers de tapisserie restent là jusqu'en 1671, avant d'être transférés aux Gobelins, et réalisent les pièces les plus célèbres du siècle.

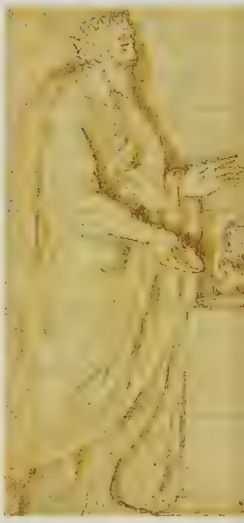
La *Diane chasseresse*, marbre attribué à Léocharès (IVe siècle av. J.-C.), fut restaurée pour la salle des Antiques du Louvre. Placée par Louis XIV dans sa galerie de Versailles, elle est de nouveau au Louvre, dans la salle des Cariatides.

Louis XIII reprend le flambeau

Henri est mort assassiné, les travaux s'arrêtent. Le roi est mineur, et la Cour de sa mère, Marie de Médicis, s'enlise dans les cabales et les règlements de compte. C'est devant le Louvre qu'en 1617 Vitry débarrasse le roi du trop puissant et très haï ministre de la Régente, le Florentin Concini.

Ce n'est qu'avec Richelieu que Louis XIII relance la politique de prestige de son père. Les Monnaies et Médailles et l'Imprimerie royale adoptent pour siège le Louvre.

Décision est prise de jeter à bas une troisième face du carré médiéval, celle de la Grande Vis, et de prolonger la façade de Pierre Lescot vers le nord. L'architecte Jacques Le Mercier commence enfin le quadruplement de la cour du Louvre, promise à devenir un gigantesque espace. Il articule la nouvelle façade qui forme le miroir de l'aile Lescot par un robuste pavillon, face au pavillon central des Tuileries : un jeu de volumes unit les palais dans la continuité de la Renaissance.



Le pavillon de Le Mercier donnait un rôle important à la sculpture. D'après un projet, au centre devait trôner une figure allégorique qui aurait donné un sens à l'emboîtement de frontons du dôme. Seuls furent réalisés les couples de cariatides.

Un autre chantier s'est ouvert à l'étage noble de la Grande Galerie. Dans sa quête de prestige, le surintendant des Bâtiments du Roi a fait chercher Nicolas Poussin, qui jouissait à Rome d'un climat artistique exceptionnel au milieu des antiques les plus célèbres et des créateurs les plus raffinés. Dorloté par l'administration royale qui le loge dans un pavillon des Tuileries en 1641, le peintre est sommé de concevoir le somptueux décor d'une galerie de parade, là où le roi, médiateur sacré, touche cinq fois par an les écrouelles de ses sujets et renouvelle le miracle royal. Poussin s'attelle pendant deux ans à cette tâche. Il multiplie les esquisses, commence le décor. Le paysagiste Fouquières peindra quatre-vingt-seize vues de villes de France. Plus haut, Poussin racontera les épisodes de la vie d'Hercule. Tel est du moins le projet – monumental.

Mais le peintre, mal intégré dans le milieu artistique parisien, jalousé, anxieux, est mal à l'aise dans le grand décor officiel, lui, le maître de la réflexion solitaire. En novembre 1642, au premier prétexte, il file vers le soleil romain, promettant d'envoyer des dessins, de continuer à diriger de loin le rêve de grandeur d'un roi qui se meurt.

"La grande galerie s'avance fort. [...] Je me suis occupé sans cesse à l'entour des cartons, lesquels je suis obligé de varier sur chasque fenestre et sur chasque trumeau, m'estans résolu d'i représenter une suite de la vie d'Hercule, matière certe capable d'occuper un bon designateur."

Correspondance de Nicolas Poussin, 3 août 1641

Les ambassadeurs, ici ceux des cantons suisses en 1665 confirmant leur alliance, sont reçus selon un rituel immuable. À la suite d'un long parcours, ils s'inclinent devant le roi entouré des princes et des ministres. Le décor, d'abord dans la chambre de parade, puis après les travaux de Le Vau dans le Grand Cabinet ou dans le salon du Dôme, se fait de plus en plus riche : les collections du Roi servent à mettre en valeur la Cour.

L'État, c'est lui ; l'État, c'est moi

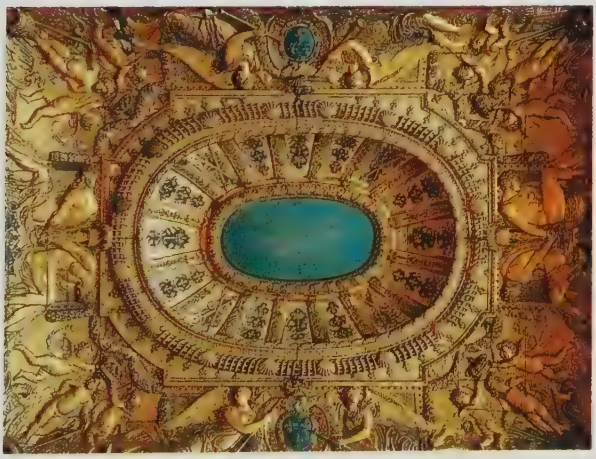
Nouvelle minorité, nouvelle régence, nouvelles révoltes. L'orage de la Fronde déferle sur le jeune roi ballotté entre le Palais-Royal, Rueil et Saint-Germain, où la Cour s'exile pour mieux reconquérir Paris. Au Louvre, il n'y a plus que la veuve éplorée de Charles Ier d'Angleterre, oubliée par Mazarin, à qui le parlement de Paris accorde du pain. Froid et misère règnent sous les lambris.

Avec la paix vient le temps du retour, dans un Louvre toujours en chantier, pour lequel on élabore les nouveaux symboles de la royauté restaurée.

La reine mère, Anne d'Autriche, songe d'abord à sa dignité de régente : elle occupe à la fois les rez-de-chaussée de l'aile sud de la cour Carrée, là où le soleil réchauffe en hiver, et de la Petite Galerie, pour jouir de la fraîcheur en été. De la merveilleuse salle de bains, tapissée de marbres et de bronzes dorés, des enfilades de salles, des plafonds peints par Le Sueur, de l'oratoire où la reine s'agenouillait devant *Le Christ aux Anges* de Le Brun ne subsistent plus que les plafonds animés de l'appartement d'été, richement décorés par l'Italien Giovanni Francesco Romanelli de 1655 à 1659.

Le jeune roi affirme son autorité. Au moment où il est sacré à Reims et commence à toucher les écrouelles dans la Grande Galerie, après avoir réduit les parlements au silence, ses appartements du pavillon du Roi sont remodelés (1654-1655). On conserve la chambre de parade, l'antichambre et la salle des Gardes, avec un nouveau plafond illustrant le Triomphe de la Monarchie. La chambre à coucher s'orne d'un plafond de bois, sculpté par Guérin de Renommées et d'esclaves enchaînés qui indiquent la victoire sur les Frondeurs. Deux autres pièces sont aménagées, le salon du Dôme et le Grand Cabinet, à l'économie il est vrai, avec un plafond de remploi, peint par Poussin. Enfin, le mariage espagnol de 1660 amène la nouvelle décoration de l'appartement des reines, avec son cortège habituel d'allégories, Paix et Victoires.

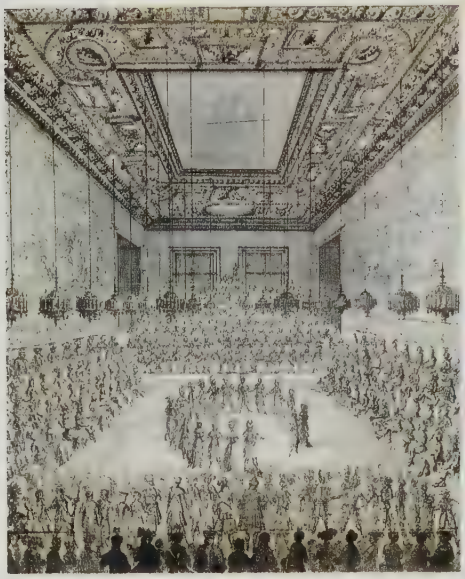
Un roi jeune : Louis XIV. Au fond, le palais des Tuileries remanié. Image d'un souverain encore parisien.

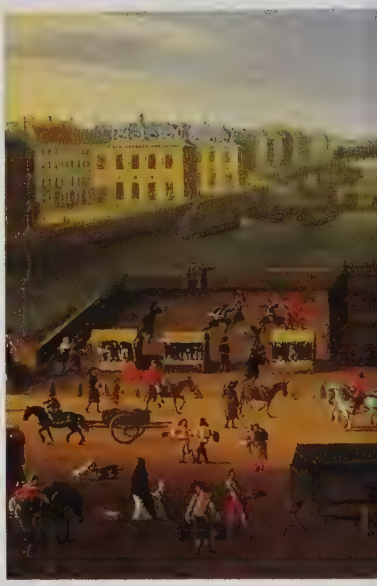


À peine Le Mercier mort, Le Vau passe marché, pour le décor de la chambre royale, avec le sculpteur Guérin. Fleurs de lys, couronne, grand cordon de l'ordre de Saint-Michel, trophées, esclaves et Renommées constituent le vocabulaire ornemental de la symbolique royale.

Pour la chambre de la Reine, Romanelli exalte les femmes fortes de l'histoire. Ici, Judith décapitant Holopherne. Sous sa direction, Michel Anguier s'engage à modeler les stucs d'ornement « dans deux grands triangles aux deux côtés de la voulte [...] les renommées avec les aisles aux esselles », aux extrémités, des figures féminines de vertus, la Libéralité, la Majesté royale, la Félicité et la Magnificence, qui « avec la couronne en teste tiendra en mains les plans d'une superbe fabrique ». Construire de beaux bâtiments est vertu royale.

À gauche : détails du cabinet de la Reine (en haut et au milieu), où les fresques de Romanelli illustrent l'histoire romaine ; détail de l'antichambre (en bas), dite salle des Saisons, où les fresques et les grands atlantes de stuc forment une ronde allégorique du temps au cours de l'année.





Louis XIV dans sa chambre : son lit se dresse sur une estrade garnie de vases d'argent où fleurissent des tubéreuses. Il y reçoit dans la pénombre d'un saint des saints où, en plein midi, on pénètre à tâtons. Autour se déploie la Cour. L'antichambre et la salle des Gardes servent aux réceptions, fêtes et ballets ; le Grand Cabinet et le salon du Dôme à la réception des ambassadeurs. Dans la salle des Cariatides, Molière, de retour à Paris, donne *Le Docteur amoureux*, en 1658, qui lui attire la faveur du roi, succès réitéré les années suivantes avec *L'Étourdi* et *Les Précieuses ridicules*.

On se presse, on se bouscule. Il y a ballet à la Cour, dans l'antichambre du Roi, ornée de tapisseries et de lustres. Le roi aime ces spectacles, ces mascarades où paraissent seigneurs et dames de la Cour. L'amour et les intrigues donnent du piquant au scintillement des fêtes qui s'ordonnent autour du jeune souverain, héros adulé qui parade fréquemment en costume mythologique.

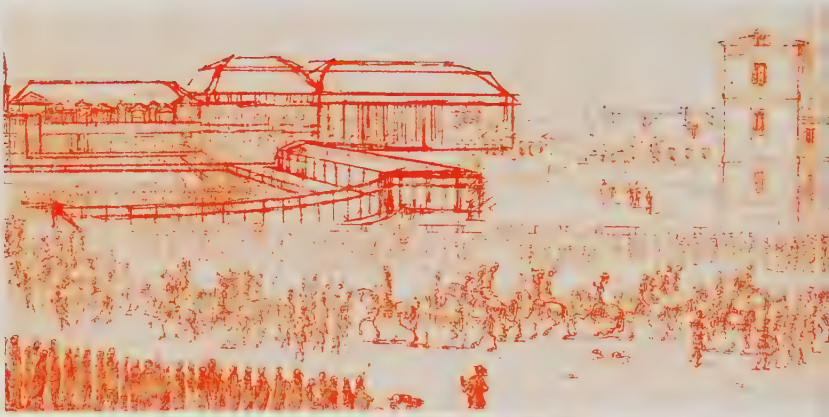
L'idéal de grandeur

Un habile replâtrage dans le Louvre des Valois ne suffit pas. Un Bourbon se doit de reprendre le Grand Dessein. L'architecte Louis Le Vau travaille dès 1657 au Grand Dessein qui est alors celui du cardinal Mazarin. Il présente en 1660 un plan qu'il peaufine les années suivantes : démolir les restes du Louvre médiéval, terminer le carré de la grande cour, tracer la jonction entre le Louvre et les Tuileries.

En 1661, le feu dévaste la galerie des Rois décorée sous Henri IV. Le Vau élève la galerie d'Apollon, dont les fenêtres font face à la pointe de la Cité. À l'intérieur, Le Brun imagine de décrire l'histoire d'Apollon, ce dieu du Soleil auquel le roi aime à être comparé. Un projet à l'architecture fortement rythmée montre sur un tympan l'épisode sanglant du cycle, le massacre des Niobides par Apollon et Diane (ci-dessous, une gravure de Saint-André, d'après le dessin de Le Brun).

On interdit aux particuliers d'entreprendre des bâtiments pour ne pas « retarder le service et le plaisir de Sa Majesté » : le roi reste le roi. Le pavillon de Beauvais et l'aile nord sont achevés en 1660; l'aile sud, le long de la Seine, le sera trois ans plus tard, avec son pavillon central qui rappelle celui de l'Horloge. Le Vau lance les fondements du dernier côté du carré, vers l'est.

Toujours vers la Seine, profitant d'un incendie qui ravage la Petite Galerie, Le Vau modernise la façade; il double l'édifice vers l'ouest pour y aménager au rez-de-chaussée la salle des Antiques et à l'étage un vaste salon ainsi que le cabinet des Tableaux du Roi. Cette aile devient alors le nouveau palais des Arts.



Architecte du Roi à quarante-deux ans, Louis Le Vau, que l'on voit ici devant la rotonde du salon du Dôme, a été l'architecte de Mazarin à Vincennes et de Fouquet à Vaux-le-Vicomte. Il sera le grand maître du premier Versailles, des Tuileries rénovées et du Grand Dessein du Louvre.

Le fronton de la façade sur cour, où une tête solaire éclaire les emblèmes des arts et des sciences (1663), souligne la fonction royale de protection des arts.

À l'étage de la galerie, le peintre Le Brun entreprend la galerie d'Apollon, dieu du Soleil et patron des Muses, exalté par une cosmogonie qui préfigure Versailles. Les tapis, tissés spécialement par la manufacture royale de la Savonnerie, les cabinets de Gucci, les parquets, les volets et les lambris peints

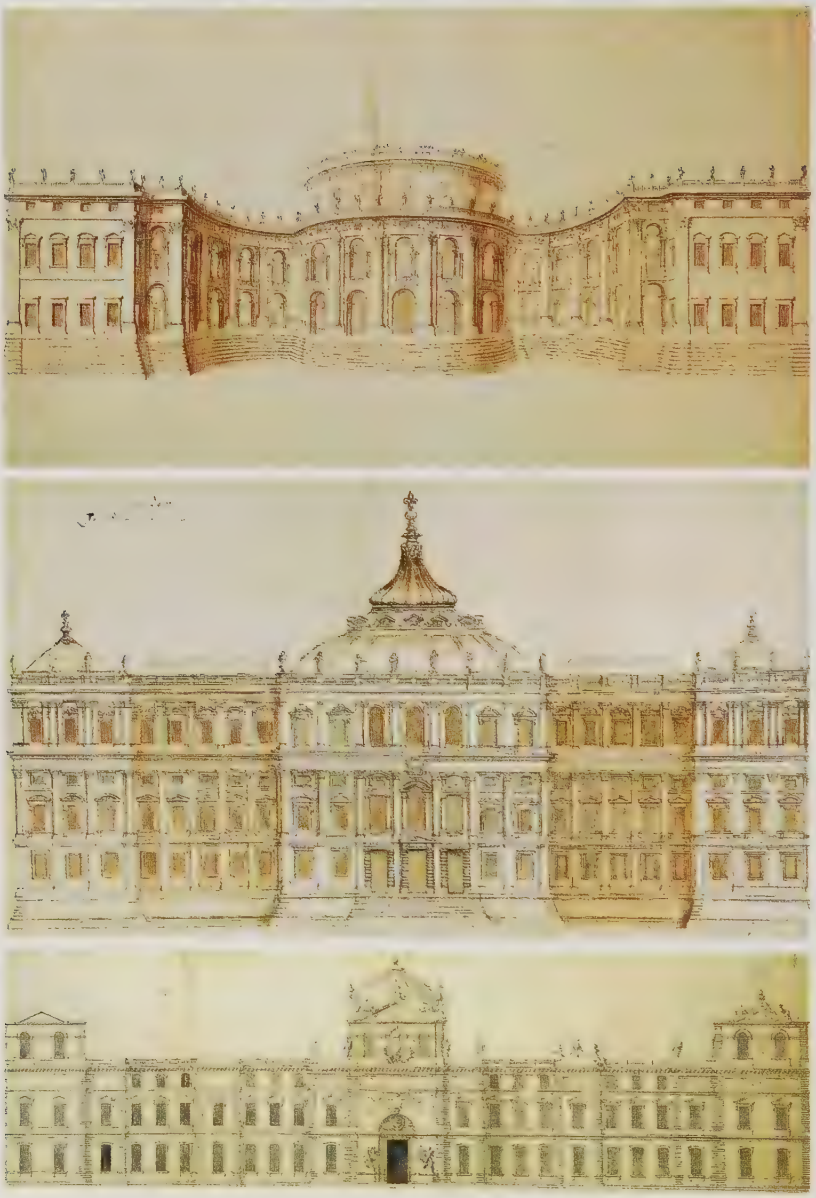
Le cortège puis les joutes du Carrousel mettent en scène cinq quadrilles équestres. Les cavaliers sont déguisés par le dessinateur des Menus Plaisirs, Henri Gissey. Le roi commande le quadrille des Romains, les grands ceux des Persans, des Turcs, des Indiens et des Américains. Mille trois cents courtisans entourent, en ballets somptueux, quintaines et jeux d'adresse, le jeune empereur romain.

forment un ensemble exubérant de couleurs, éclairé par les hautes fenêtres du soleil levant. À l'autre extrémité des palais, Le Vau et D'Orbay, son dessinateur, achèvent la façade des Tuileries par une galerie et un pavillon symétriques à ceux du sud. Mazarin y avait fait installer « pour le délassement du jeune roi et le divertissement de ses peuples » une salle des Machines par Gaspard Vigarani, architecte de Modène, qui pouvaient mettre en scène les envols des acteurs et assurer parfaitement les atterrissages du *deus ex machina* de l'opéra classique. De l'orientation de cette salle, qui sera bientôt un théâtre, située entre le jardin des Tuileries et la cour du palais, naîtra l'expression « côté cour, côté jardin ».

Le Carrousel de 1662

Mazarin vient de mourir, Louis XIV règne enfin en maître. Le surintendant des Finances, Fouquet, médite dans sa prison sur la fragilité du bonheur et sur les caprices de l'absolutisme. Le royaume et l'Europe sont en paix et le roi, marié depuis un an, vient d'avoir un héritier.

Le sable de la cour des Tuileries se soulève deux jours durant sous les pas des chevaux. Au milieu de ce Carrousel, qui est tout à la fois une gigantesque fête équestre, un carnaval et un tournoi pacifique, la jeune maîtresse du roi, Louise de La Vallière, regarde caracoler son royal amant.



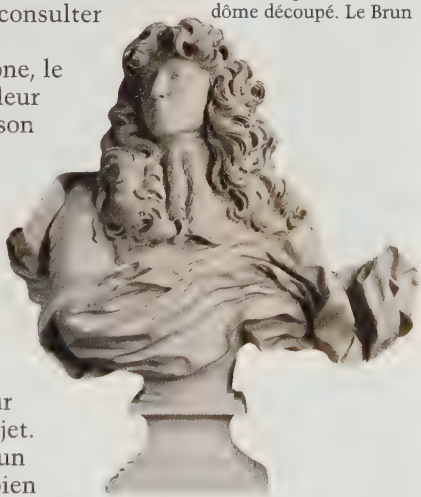
Une tragi-comédie en trois actes : la Colonnade

L'étoile de Colbert monte. Il veut un palais à la hauteur de l'idéal monarchique. En 1664, ordre est donné d'interrompre les travaux de l'aile orientale, qui est pourtant déjà bien avancée.

Premier acte : le temps des choix. Les architectes parisiens sont consultés en une sorte de concours. Ils peuvent – et ne s'en privent évidemment pas – critiquer la maquette de Le Vau et proposer leurs plans. Aucun projet ne trouve grâce. Le débat s'élargit. Colbert envoie son agent consulter les meilleurs architectes en Italie : Rainaldi, Candiani, Pierre de Cortone, le Bernin. Les premiers étonnent par leur exubérance. Le dernier fascine par son renom, même si, à son projet, on « lui eut trouvé plus de défauts qu'il ne fallait de pierres pour bâtir le Louvre ». Les diplomates s'entremettent, et finalement un second projet du Bernin arrive à Paris, plus classique, compact comme un palais romain.

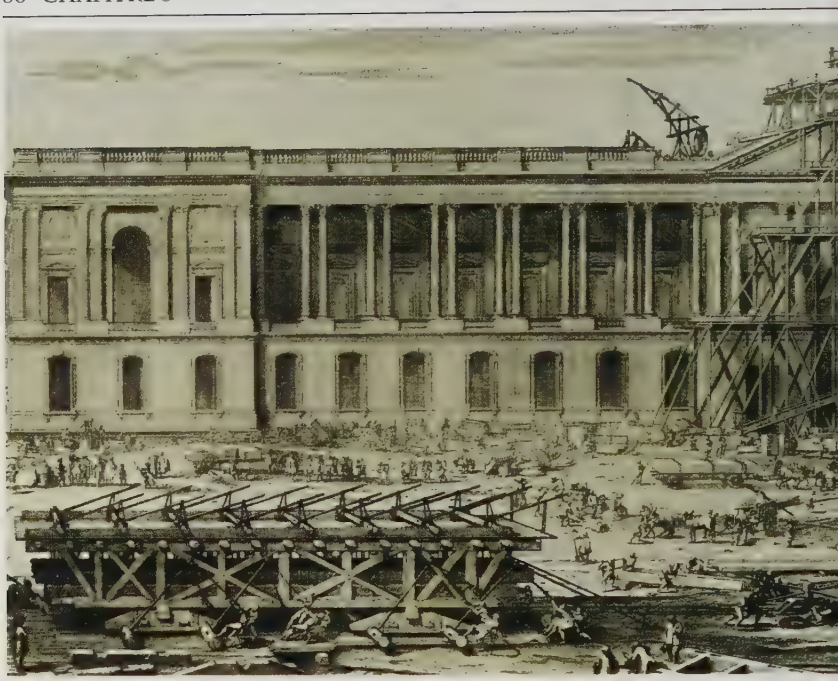
Deuxième acte : le Bernin est invité en 1665 par le roi à Paris pour défendre et mettre en place son projet. Coquet viatique et accueil digne d'un chef d'État, le Cavalier Bernin est bien traité à la Cour. Il y sculpte en marbre le buste de Louis XIV. Mais il critique un peu trop le pays qui l'héberge. Les bâtisseurs français, Le Vau, D'Orbay, Le Brun, le commis aux Bâtiments Charles Perrault, préparent en sous-main leurs embuscades.

Le Bernin présente un plan somptueux avec une cour carrée en croix grecque ornée de loggias rythmée par l'ordre colossal. Colbert discute, parle commodité, climat, habitudes françaises, et Perrault dévoile ses batteries dans une attaque en règle contre l'italianisme. La Cour louvoie : le roi prend lui-même la truelle pour poser la première pierre de ce rêve baroque le 17 juin 1665, mais laisse repartir vers Rome le Bernin. On enterre le projet en 1667.



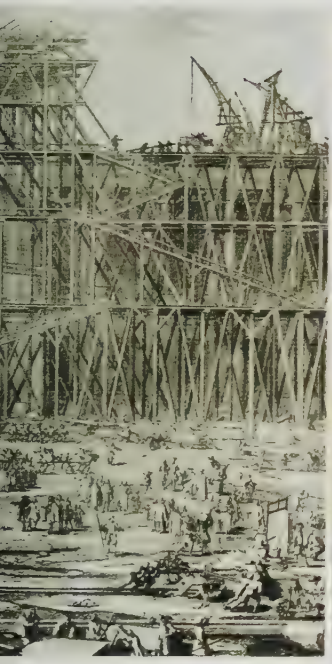
De haut en bas : le Bernin, Pierre de Cortone et Le Brun. Trois projets antinomiques par des architectes qui sont aussi peintres. La première idée du Bernin joue sur les courbes, les contre-courbes, les volumes et la lumière. Pierre de Cortone favorise la masse imposante au dôme découpé. Le Brun garde la distribution compacte et largement articulée des façades à pavillons. Il privilégie le décor sculpté avec deux statues des Dioscures pour garder l'entrée.

Le roi résiste à la tentation baroque. Il pose devant le Bernin pour un buste mouvementé (ci-dessus), mais détourne la tête.



Le dernier acte se joue alors entre les membres de la cabale française. Devant nous, Le Vau et son gendre François D'Orbay. À droite, Le Brun, premier peintre du roi. À gauche, Claude Perrault (le frère de Charles). Perrault est, de formation, anatomiste et, comme on disait alors, mécanicien : il étudie le squelette et construit d'étranges machines qui s'en inspirent. Tout plein de sa conception dynamique des organismes vivants, il anime singulièrement les travaux de la commission. Ce petit aréopage imagine en 1667 un frontispice monumental, la Colonnade, inspiré d'un ancien projet de Léonor Houdin et d'un dessin de Mansart, revus et corrigés par D'Orbay, le dessinateur qui suit les travaux en architecte. Perrault s'attribue la paternité d'une œuvre qui ne va pas sans tâtonnements. Ainsi, pour agrandir les appartements royaux, Le Vau et D'Orbay construisent une nouvelle façade méridionale à quelques mètres en avant de celle à peine achevée.

Propagande pour Perrault, cette gravure de Sébastien Leclercq. L'espace du chantier de la Colonnade est singulièrement plus réduit, et on devrait montrer à gauche la toiture en construction de l'aile méridionale. Mais il faut bien représenter dignement la mise en place, en 1674, des deux grosses pierres monolithes formant le fronton central, grâce à une machine qui flatte le génie inventif du mécanicien. Ce tour de force technique sert à la célébrité du médecin-architecte.

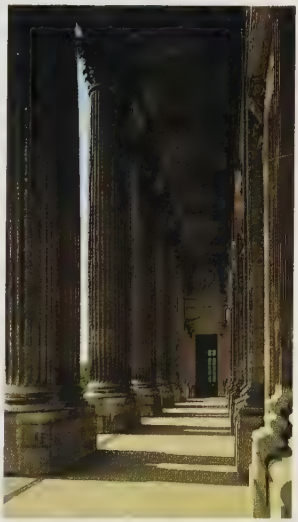


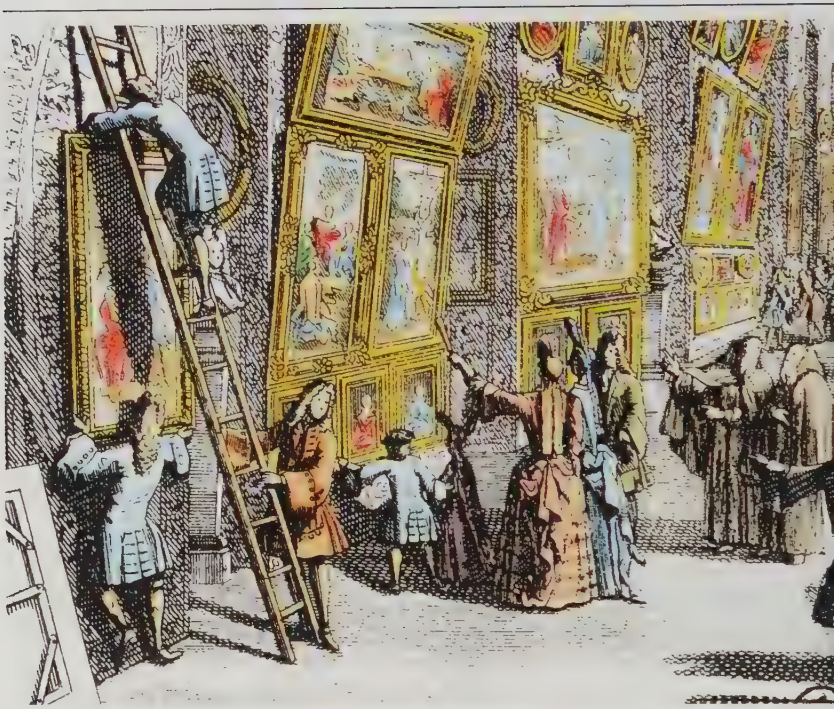
L'adieu de Louis XIV

Le roi se lasse. Frappé par la mort, au Louvre, de sa mère, Anne d'Autriche, en 1666, il avait émigré pour le palais des Tuileries aménagé par Le Vau, qui a unifié les façades, modifié le dôme central et agencé de beaux appartements, d'où il peut voir les coteaux parisiens dans une perspective dessinée par le jardinier du palais, André Le Nôtre.

En 1678, le roi renonce à ce palais, pourtant moins engoncé que le Louvre dans le tissu urbain, plus bucolique. Il choisit Versailles, « vivante folie » éloignée de Paris, de ses troubles, et de ses miasmes.

Le Louvre devient un palais à l'abandon. Les giroflées fleurissent entre les pavés ; les pierres d'attente restent sans décor et les toitures à ciel ouvert.





L'invasion des Académies

L'Académie est chose royale : Charles IX réunissait la sienne au Louvre. Louis XIV est encore aux Tuileries quand il autorise l'Académie française à siéger au Louvre. Elle est rejointe en 1685 par l'Académie des inscriptions et belles-lettres au rez-de-chaussée de l'aile Le Mercier.

L'Académie de peinture et sculpture emménage en 1692 au premier étage du Grand Salon et des salles voisines, près de la galerie d'Apollon et du cabinet des Tableaux du Roi, au-dessus de la salle des Cariatides où sont transférés la même année les « antiques » du Palais-Royal. Après une parenthèse passée dans les appartements des reines mères, elle s'installe dans ses locaux, où se tiennent les conférences, où sont abrités les ateliers pour l'enseignement artistique, qui est sa fonction première.

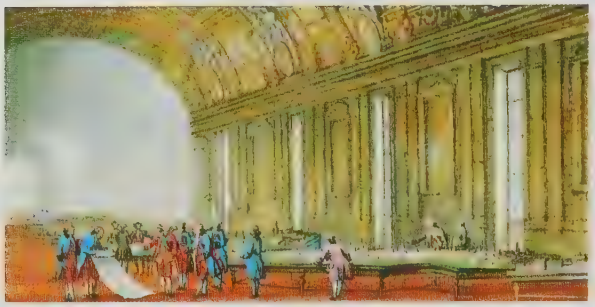
Colbert, défenseur acharné du Grand Dessein et protecteur des Académies.

L'exposition de l'Académie en 1699 eut lieu les premières semaines de septembre dans la partie occidentale de la Grande Galerie. Dans la partie du fond, les sculptures sont présentées devant les tapisseries des Actes des Apôtres d'après Raphaël. Au premier plan, les tableaux sont présentés à touche-touche : commandes

royales, telles les œuvres des Coypel pour Versailles et Trianon. C'est la victoire des coloristes. Alors qu'on n'a pas fini d'accrocher, le public discute déjà. Capucins, beau monde, même des enfants. Il faut craindre les coups d'éventail et surtout de canne, dont les mouvements appuient la conversation.

Compagnie du bon goût et centre de formation des artistes royaux, elle organise une exposition des travaux de ses membres, qui a lieu en 1699 dans l'extrémité occidentale de la Grande Galerie, puis à partir de 1725 dans le salon Carré qui va donner son nom, le « Salon », à cette manifestation tenue symboliquement autour de la Saint-Louis, le 25 août.

L'Académie d'architecture s'établit la même année dans l'appartement de la Reine, y portant ses maquettes. L'Académie des sciences la suit en 1699 dans l'appartement du Roi. Elle y range ses bocaux d'alcool remplis de pièces anatomiques, ses animaux empaillés et le squelette de l'éléphant disséqué par Claude Perrault. Plus loin, les modèles de machines et de vaisseaux forment les cabinets de marine et de mécanique. Les globes de Coronelli trouvent un temps l'hospitalité dans l'appartement d'été d'Anne d'Autriche.



La Grande Galerie de Poussin retient encore l'attention au XVIIIe siècle. C'est là que près de cent vingt plans en relief des places fortes faisaient l'admiration des visiteurs, dont le tsar Pierre le Grand, et l'apprentissage des stratèges.

Les plans en relief des villes de France qui servent à la tactique militaire sont déployés dans la Grande Galerie en 1697 et l'Académie de politique, où se forment les diplomates, se réunit au-dessus de la chapelle du pavillon de l'Horloge.

Tout autour, de nombreux artistes s'installent. On leur concède des logements dans la Grande Galerie, mais aussi dans les pavillons des Tuileries, les baraques qui encombrent la cour Carrée, à la Colonnade et dans l'aile nord.

Un roi à Paris

À la mort de Louis XIV, le Régent amène à Paris le jeune roi pour l'offrir à la vue du peuple. Au palais des Tuileries, le pouvoir royal s'affiche. Le jardin est rénové ; l'architecte Robert de Cotte y conçoit un manège ; on organise à peu de frais un décor grandiose de statues de marbre récupérées dans les résidences abandonnées, dont le groupe célèbre du sculpteur Coysevox, *Mercure* et *La Renommée*, provenant de l'abreuvoir du château de Marly.

C'est l'époque de la réforme du pouvoir : le gouvernement des Conseils, la Polysynodie, siège dans l'appartement d'été d'Anne d'Autriche. Expérience de courte durée (1715-1718) où pourtant renaît le rôle politique du Louvre.

Dans l'appartement laissé vide par les Conseils, arrive, en 1722, la petite infante d'Espagne, Marie-Anne-Victoire, promise en mariage au roi. Séjour éphémère qui donne le nom de jardin de l'Infante au petit parc qui s'étend en bordure de la Petite Galerie et de l'aile méridionale.

La Régence dure peu. Le temps du pouvoir au Louvre et aux Tuileries, marqué par les réceptions d'ambassadeurs et les fêtes, est bref. L'infante rentre en Espagne et le roi à Versailles.

Entrée du tsar Pierre, de la petite infante fiancée, des ambassadeurs hollandais... Les fêtes se succèdent. Le cortège qui marque les Parisiens par son exotisme est celui de l'envoyé du Grand Turc, Mehmet Efendi, en 1721.

Chardin, le « tapissier » du Salon, a eu du mal sans doute à réaliser l'accrochage dans le salon Carré en 1767. Cinq longues tables, couvertes de drap vert, portent des alignements de sculptures et de bustes, dont le *Trudaine* de Lemoyne, qui sera étrillé par Diderot.

Le Salon du Louvre

Grand événement de la vie artistique, l'exposition de l'Académie dans la semaine du 25 août attire le Tout-Paris. Annuelle à partir de 1737, puis biennale, la manifestation, visitée par le roi, tâte le pouls de la création artistique officielle.
Les critiques, ou « salonniers », oscillent entre le panégyrique, souvent de commande, et le pamphlet d'une violence qu'on a aujourd'hui peine à imaginer. *Galimatias anticritique, Sans-Quartier au Salon* ou *Coup d'œil sur le Salon par un aveugle* sont les titres plaisants des plumes acerbes ou ironiques. Diderot lui-même tient de 1759 à 1781 une chronique partiale, amusée ou passionnée de ces Salons où s'élabore le goût d'une époque.

Une nuée de parasites

Le Louvre est enserré dans la ville. Entre les palais s'étend un quartier mi-aristocratique, mi-artisanal qui entoure l'église Saint-Thomas et les Quinze-Vingts. Les façades sont à peine dégagées par la place du Louvre, à l'ouest de la cour Carrée, et par les jardins des Tuileries. Mais des baraques occupent le centre de la cour Carrée et les chevaux de la poste royale ont leur mangeoire contre le mur de la Colonnade. Le beau monde hante le jardin des Tuileries, promenade à la mode ouverte au public, lieu de la fête royale du 25 août, point de rendez-vous, d'affaires ou galants. On se promène aussi dans la cour Carrée et sous les Guichets, occupés par les marchands d'estampes et de tableaux.

« On y voit des tableaux de dix-huit pieds de long qui montent dans la voûte spacieuse et des miniatures larges comme le pouce, à hauteur d'appui. Le sacré, le profane, le pathétique, le grotesque, tous les sujets historiques et fabuleux y sont traités et pêle-mêle arrangés; c'est la confusion même. Les spectateurs ne sont pas plus bigarrés que les objets qu'ils contemplent. »

L. S. Mercier,
Tableau de Paris,
1781-1788

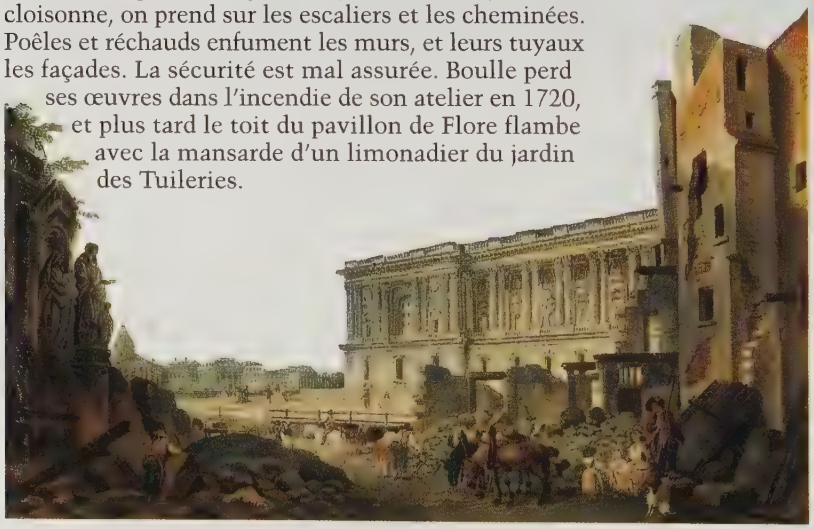
Deux frontispices pour deux palais dos à dos : à l'ouest, les Tuileries dominent la verdure du jardin, mais en ce 6 juin 1787, le pavillon de Flore est en flammes ; à l'est, la Colonnade est enserrée par la ville.

Les palais tiennent de la ruche. Il n'y a plus un artiste qui ne demande la faveur d'y avoir un atelier, pas un valet, un jardinier ou un suisse qui n'y introduise sa famille, pas un seigneur qui ne cherche à y loger ses protégés ou simplement ses carrosses et ses chevaux. Exemple de supplique : « Je supplie Monseigneur de vouloir bien me continuer la jouissance de cet atelier qui, aujourd'hui, avec un travail opiniâtre fait toute ma ressource et tout mon bien. Cet atelier d'ailleurs est situé sous la Colonnade, sans cave ni cabinet d'aisance… »

Pour décupler les logements, on entresole, on cloisonne, on prend sur les escaliers et les cheminées. Poêles et réchauds enfument les murs, et leurs tuyaux les façades. La sécurité est mal assurée. Boulle perd ses œuvres dans l'incendie de son atelier en 1720, et plus tard le toit du pavillon de Flore flambe avec la mansarde d'un limonadier du jardin des Tuileries.

"J'eus un coup d'œil vraiment remarquable au moment où l'immense toiture s'écroula. Un nuage énorme formé de poussières et de la fumée la plus noire s'éleva à une hauteur très grande et ne fut en partie dissipée que par des tourbillons de flammes qui bientôt firent de tout le bâtiment un vaste brasier."

Général Thiébault, *Mémoires*, 6 juin 1781

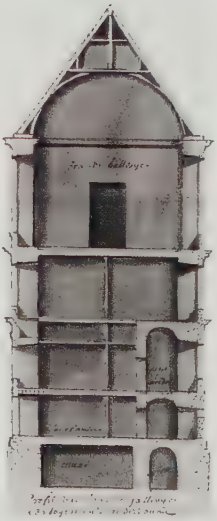


« Louvre, palais pompeux dont la France s'honore
Sois digne de Louis, ton maître et ton appui,
Sors de l'état honteux où l'univers t'abhorre
Et dans tout ton éclat montre-toi : comme lui »

Les vers macaroniques de Voltaire participent aux murmures qui peu à peu s'élèvent. Publicistes et gazetiers demandent la réhabilitation du palais. Lafont de Saint-Yenne invoque l'ombre du grand Colbert dans un pamphlet, au moment où il demande l'ouverture au public des collections royales. Projets d'architectes et propositions de la municipalité se succèdent, se réclamant toujours du Grand Dessein.

Le surintendant des Bâtiments du Roi, le marquis de Marigny, jeune et dynamique, protégé par sa sœur la marquise de Pompadour, prend le problème à bras-le-corps. En 1755, les travaux d'achèvement du palais sont confiés à Jacques-Ange Gabriel, aidé par Germain Soufflot qui avait accompagné Marigny dans son voyage d'Italie.

L'urbanisme parisien est alors un problème crucial. La place Louis-XV, actuelle place de la Concorde, articule la perspective des Tuileries.



Au Louvre, le but est de mettre dans ses meubles le grand Conseil du Roi dans l'aile orientale. L'opération est réussie à la Colonnade, dégagée, restaurée, complétée vers la cour d'un dernier étage où Guillaume II Coustou sculpte le fronton. Mais la remise en ordre des intérieurs se heurte aux privilèges acquis. Comment donc débusquer le peintre du Roi, Van Loo, qui loge et peint dans la galerie d'Apollon ?

La guerre de Sept Ans et le désastreux traité de Paris (1763), l'usure de l'administration se font vite sentir. L'argent manque à mesure que les projets (escalier, Bibliothèque royale) se font plus utopiques et plus riches. Les architectes rêvent sur l'impossible Grand Dessein pendant que les suisses, au lieu de surveiller le palais, tiennent de petits cabarets. Le Grand Dessein reste un vœu pieux, un sujet de concours pour les élèves de l'Académie d'architecture, un thème de réflexion pour les Bâtiments du Roi.

Seule s'acharne, depuis 1761, l'Académie de peinture et de sculpture qui assure la restauration de la galerie d'Apollon et complète le décor peint, resté inachevé jusqu'alors.

Les marchands d'estampes et de tableaux colonisent les Guichets du Louvre, ces passages voûtés que Soufflot avait aménagés et rendus publics entre la cour Carrée et la rue de l'Oratoire, et au travers du rez-de-chaussée de la Grande Galerie.

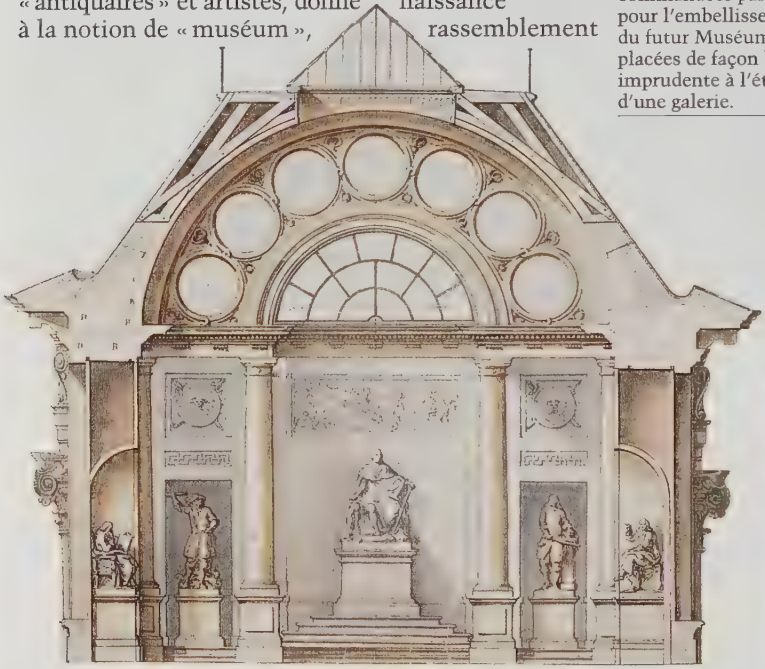
Palais de parade, le Louvre regarde les plus somptueux feux d'artifice du siècle, qui se reflètent sur le grand plan d'eau en aval du Pont Neuf. Pourtant, la Grande Galerie, qui profite du spectacle, est laissée aux artistes qui occupent les étages d'habitation (en bas, à gauche).

Un muséum pour le Roi

La salle des Antiques du Louvre et des Tuileries, le cabinet des Tableaux du Roi forment un réservoir où les Bâtiments du Roi puisent pour décorer les résidences royales.

L'ouverture au public des grandes collections européennes, réclamée par les « honnêtes gens », « antiquaires » et artistes, donne naissance à la notion de « muséum », rassemblement d'œuvres d'art offertes à la délectation de tous. Le musée du Capitole, ouvert par le pape Clément XII en 1734, sert d'exemple. Dès 1744, un libelle propose les Tuileries pour réunir les collections, cependant que Lafont de Saint-Yenne milite en faveur de la galerie du Louvre. Mais c'est au palais du Luxembourg que la collection royale s'ouvre au public de 1750 à 1777.

Marigny n'oublie pas le Louvre. Il propose en 1768 la restauration de la Grande Galerie et du Salon ainsi que le transfert des collections.

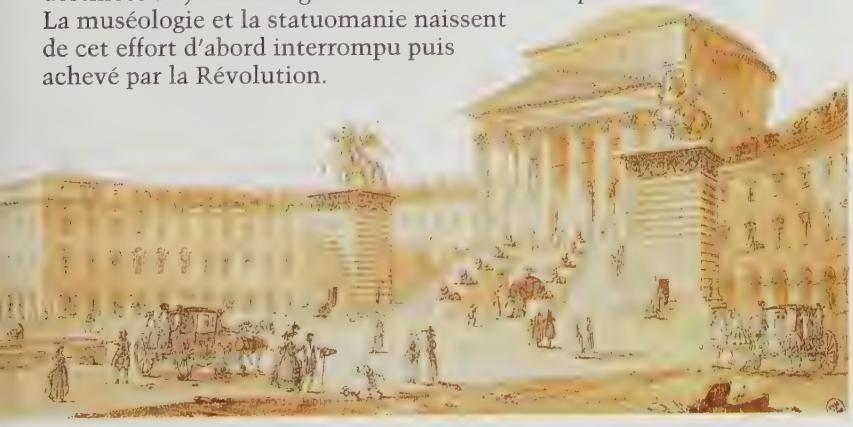


Ce projet d'éclairage zénithal d'une galerie, attribué à l'architecte De Wailly, se rattache-t-il aux ambitions du comte d'Angiviller ou aux réalisations de la Convention ? On y reconnaît les grandes statues de marbre commandées par le roi pour l'embellissement du futur Muséum, ici placées de façon bien imprudente à l'étage d'une galerie.

L'incendie du pavillon de Flore en 1787, celui de l'Opéra et les projets de Muséum avaient relancé les projets d'urbanisme. Étienne Louis Boullée imagine une vaste rotonde périptère pour abriter un opéra, tandis que Bélanger dessine un opéra de même forme, réuni par des colonnades et des bâtiments aux palais et enserrant une vaste place à exèdres.

Successeur à la direction des Bâtiments du Roi, le comte d'Angiviller reprend le flambeau. Les économies de Turgot puis la politique de Necker autorisent les espoirs des Lumières. En 1776, les plans en relief sont déménagés vers les Invalides, pour laisser place aux tableaux. S'attellent à la tâche Soufflot et, après sa mort en 1780, un comité composé du peintre Hubert Robert, du sculpteur Pajou, conservateurs des collections royales, et d'architectes. Ils édifient un nouvel escalier pour accéder à la Grande Galerie et étudient l'éclairage des tableaux par les verrières du plafond.

Dans l'attente du local pour le Muséum, d'Angiviller fait accomplir un travail prodigieux. On inventorie. On restaure. On complète les fonds français et italiens par des acquisitions prestigieuses d'écoles étrangères. On commande aux meilleurs sculpteurs des statues en marbre d'hommes illustres, destinées à rythmer la galerie et à servir d'exemples. La muséologie et la statuomanie naissent de cet effort d'abord interrompu puis achevé par la Révolution.

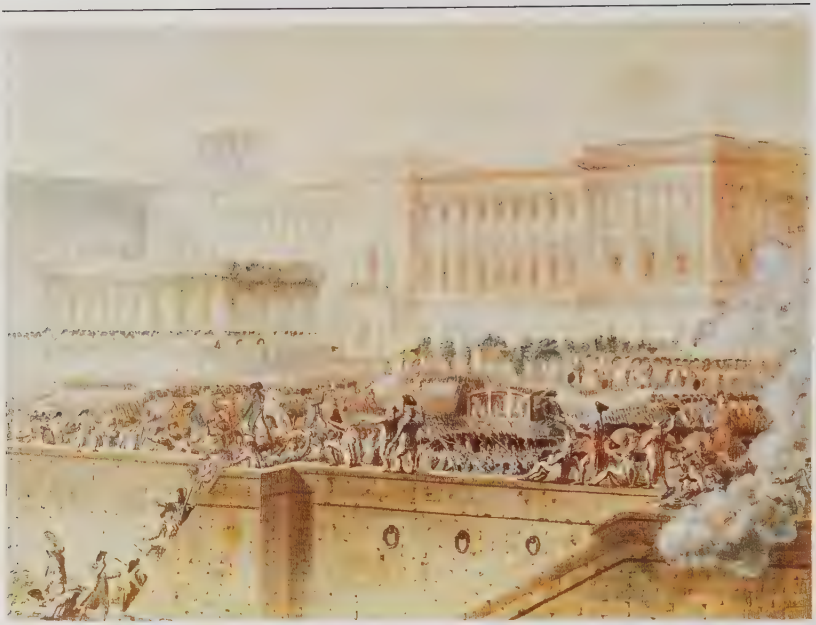


Le 6 octobre 1789, les Tuileries sont brutalement rendues à la politique : le peuple en armes y installe le roi, que l'on a arraché à Versailles. Louvre et Tuileries abritent simultanément le pouvoir d'hier et les insurgés d'aujourd'hui. L'Assemblée nationale siège dans le manège des Tuileries, Louis XVI bricole dans son atelier de serrurerie.

CHAPITRE 4

PALAIS DE L'ÉTAT, MUSÉUM DES ARTS

Palais à double signification : l'État y est omniprésent ; les artistes y copient fiévreusement les chefs-d'œuvre réunis. Napoléon voudra faire de « son » musée une démonstration exemplaire de sa culture universelle. Il est représenté ici, dans le nouvel escalier du musée, examinant les plans de ses architectes, Percier et Fontaine.



Des Tuileries, la famille royale s'enfuit jusqu'à Varennes (juin 1791) ; aux Tuileries, on la ramène ; là encore, le roi, cerné par les émeutiers un an plus tard, trinque, coiffé du bonnet phrygien, avec les sans-culottes. C'est aux Tuileries enfin que, le 10 août 1792, le peuple en armes contraint le roi à la soumission à l'Assemblée.

L'État au palais des Tuileries

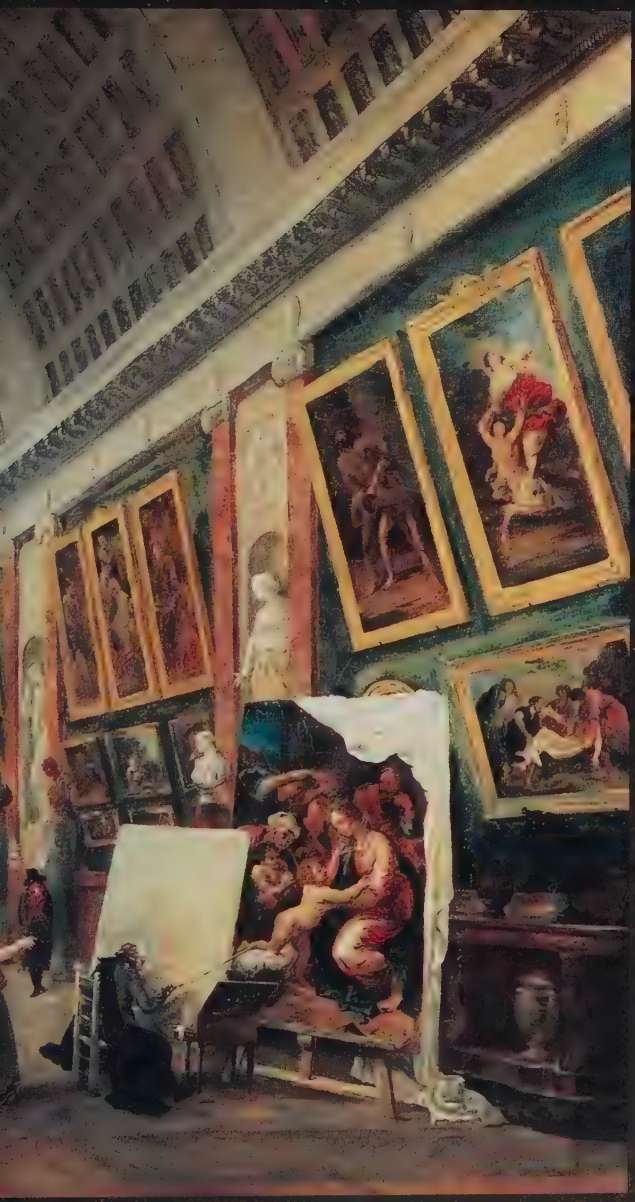
La royauté abolie, l'État reste aux Tuileries, baptisées Palais national. La Convention, puis le Conseil des Anciens s'établissent dans l'ancienne salle de théâtre, rapidement transformée en assemblée. Les Comités, restreints et efficaces, occupent les différents pavillons. C'est là qu'ont lieu les séances les plus houleuses de la Révolution, les joutes oratoires, les luttes de partis, et même le drame : les émeutiers de prairial an III (mai 1795) assassinent le député Féraud et présentent sa tête au bout d'une pique au président de l'Assemblée, Boissy d'Anglas, qui se découvre, respectueux.

Bousculade devant le Louvre : le carrosse de Louis XVI se rend à l'Hôtel de Ville le 17 juillet 1789 en passant devant le palais (à gauche). Quelques mois plus tard, la foule qui l'acclame va le contraindre à quitter Versailles. Le 10 août 1792, la Commune insurrectionnelle de Paris tire au canon depuis la place du Carrousel vers le palais des Tuileries (ci-dessus). Combat au corps à corps avec les suisses. Massacre : trois cent vingt-quatre morts parmi les attaquants, un millier chez les suisses. Et déjà Napoléon perçait sous Bonaparte...

Le Premier consul enfile les bottes de la monarchie. Il prend possession du palais en 1800, y passe en revue ses troupes et, devenu empereur, fait du double palais sa principale résidence.

Le musée du peuple

Louis XVI aux Tuileries : le Grand Dessein avait été relancé. Et les projets d'urbanisme de fleurir : quel architecte – Antoine, Bélanger, Peyre, De Wailly, Poyet, Brébion... – n'a offert son dessin de réunion des palais, avec colonnade, monument, bibliothèque, opéra et, toujours, un muséum et des académies ? Le temps était à l'utopie, les circonstances ne se prêtaient pas aux grands travaux. Même si l'Assemblée décrète le 26 mai 1791 : « Le Louvre et les Tuileries réunis seront le palais national destiné à l'habitation du roi et à la réunion de tous les monuments des sciences et des arts et aux principaux établissements de l'instruction publique. » Après la chute de la royauté, une commission est chargée de travailler à l'ancien projet de Muséum.



Peintre d'architecture, réelle ou imaginaire, animée de silhouettes légères, Hubert Robert, « Robert des Ruines », comme on l'a parfois surnommé, a souvent pris le Louvre pour sujet. Tantôt il regarde l'extérieur, ses Guichets animés, son jardin envahi par les statues et les herbes folles ; tantôt il examine l'intérieur du musée, qu'il peint le plus souvent en y projetant ses souhaits et ses fantasmes. Membre de l'Académie dès 1766, actif participant à la commission du futur Muséum dès 1778, conservateur des Tableaux du Roi puis du Musée, logé au Louvre de 1779 à 1806, il est au cœur de la muséologie des Lumières. Sous l'Ancien Régime, il est l'auteur de multiples projets pour l'installation du Muséum dans la Grande Galerie. Hommage à Raphaël, il montre le copiste devant *La Sainte Famille* du maître classique, qu'il entoure des grands tableaux de Guido Reni, et de la *Mise au Tombeau* du Titien.

SALLE DES SAISONS

Chez Hubert Robert, le copiste est toujours là ; assis par terre, sans confort, il croque les grands antiques. Il est l'indispensable présence humaine qui justifie le grand capharnaüm des collections dans la rotonde de Mars (en haut, à gauche), la salle d'entrée du nouveau musée des Antiques, puis dans les appartements d'Anne d'Autriche où trônent *Diane à la biche*, *Vénus genitrix* et *Vénus accroupie* (en bas, à gauche), et même dans le projet d'éclairage et de remodelage de la Grande Galerie (ci-contre, en haut). Rêveries sur l'art, les compositions fantaisistes d'Hubert Robert débouchent sur des caprices oniriques, telle la galerie en ruine (ci-contre, en bas) où émerge la silhouette de l'*Apollon du Belvédère*, l'antique le plus célèbre du temps.

Cette tâche ingrate, brouillée par les querelles idéologiques et les luttes d'intérêts, met en scène artistes et administrateurs pleins d'idées qui, bien qu'en désaccord sur les moyens et la présentation, sont tous convaincus de l'urgence du musée. Enfin le 10 août 1793, le Muséum, logé dans le salon Carré et la Grande Galerie, ouvre solennellement ses portes, en même temps que le salon des artistes vivants.

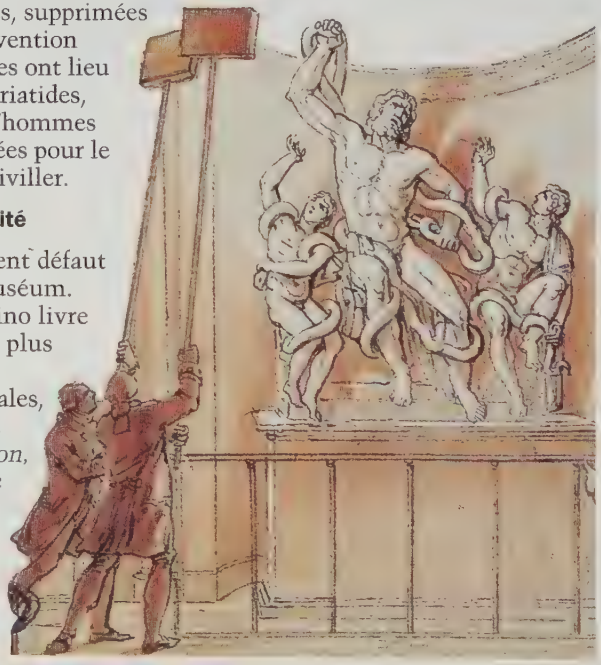
La politique des jacobins, de David en particulier, puis la réaction thermidorienne amènent maints remaniements dans l'équipe dirigeante.

Les administrateurs du Musée sous le Directoire – Hubert Robert, Vincent, Pajou, Dufourny, De Wailly – gèrent l'héritage des collections royales. S'y ajoutent les saisies de biens d'Église – ainsi les *Regalia* de Saint-Denis –, celles des émigrés et le butin des guerres révolutionnaires, en Belgique dès 1794, en Rhénanie et surtout en Italie après le traité de Tolentino (1797). Parallèlement, l'Institut remplace, en 1795, les Académies, supprimées en 1793 par la Convention jacobine. Les séances ont lieu dans la salle des Cariatides, ornée des statues d'hommes illustres commandées pour le Muséum par d'Angiviller.

La gloire de l'Antiquité

Les antiques faisaient défaut dans le premier Muséum. Le traité de Tolentino livre à la République les plus belles pièces des collections pontificales, celles du Belvédère au Vatican – *Laocoon*, *Apollon*, *Le Nil*, *Le Tibre* –, celles du Capitole à Rome, celles de Venise, dont les célèbres *Chevaux de Saint-Marc*.

Les antiques se déploient dans la Petite Galerie et dans la salle des Antiques (à droite). Les architectes complètent les plafonds inachevés, suppriment le petit cabinet du fond, transfèrent d'un bloc fresques de Romanelli et stucs d'Anguier, remplacent des cloisons par des groupes de colonnes. Sous couvert d'un respect des décors anciens, c'est le grand bouleversement néoclassique qui d'un appartement cloisonné fait une galerie rythmée, avec pour axe le gigantesque groupe du *Laocoon* (ci-dessous).



Le cortège des œuvres saisies arrive en grande pompe en juillet 1798 : vrai triomphe à l'antique à travers le Champ-de-Mars jusqu'au Louvre. Il faut leur aménager un nouveau musée, celui des antiques au rez-de-chaussée, dont le sol peut supporter le poids des marbres.

Le 9 novembre 1800, jour anniversaire du coup d'État du 18 brumaire, le musée des Antiques est ouvert au public après que Bonaparte et Joséphine l'ont visité à la lueur des torches.

Dans l'attente de leur exposition, les œuvres d'art saisies sont stockées à l'extérieur, dans le jardin de l'Infante ;

ainsi ce *Centaure* de marbre appartenant au comte d'Orsay.

Le musée Napoléon

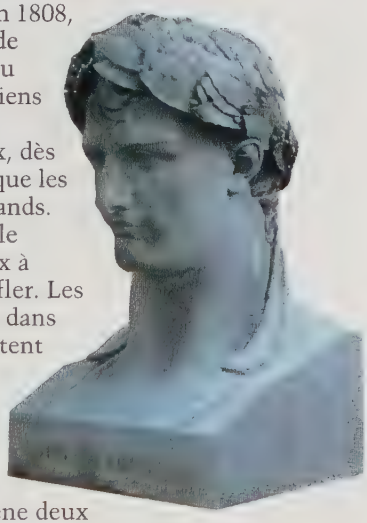
Dès 1803, avant même la proclamation de l'Empire, le Louvre est le musée Napoléon et, en 1805, le buste monumental de l'empereur, placé sur la lunette de la porte d'entrée, devient son enseigne. Les antiques sont désormais sous la direction d'Ennius Quirinus Visconti, l'ancien conservateur du Capitole, compromis lors de l'éphémère république romaine de 1798, qui a

accompagné ses statues, suivi ses idées et trouvé une carrière. Le directeur du Musée est Vivant Denon, futur baron d'Empire, dessinateur, curieux de tout, grand voyageur qui a croqué les temples d'Italie et ceux d'Égypte, grand collectionneur – il possède le *Gilles* de Watteau – et, de surcroît, grand écrivain.

Grâce à ces hommes, une nouvelle impulsion est donnée à la politique d'acquisition. L'empereur « achète » – en exerçant une pression morale de conquérant – la fabuleuse collection de son beau-frère, le prince Borghèse; arrivent alors, en 1808, les antiques les plus célèbres. Au nom de l'histoire de l'art et d'un intérêt nouveau pour la Renaissance, les « primitifs » italiens entrent au Louvre, arrachés aux églises d'Italie du Nord et des États pontificaux, dès 1798 et jusqu'en 1813, en même temps que les collections des princes italiens et allemands.

La Grande Galerie est pleine, malgré le Concordat qui fait restituer des tableaux à l'Église. Les collections ne cessent d'enfler. Les armées impériales parcourent l'Europe; dans leurs fourgons, les historiens d'art récoltent les chefs-d'œuvre pour faire du Louvre le plus grand musée du monde, tout en réservant de bonnes pièces aux nouveaux musées de province, conçus comme des « petits Louvres ». Il faut de nouvelles salles. En 1804 entrent en scène deux architectes, que Bonaparte avait chargés dès 1800 du palais des Tuileries : Charles Percier, qui se déchargera du fardeau en 1812, et Pierre-François Fontaine, qui pendant quarante-quatre ans, de régime en régime, restera l'architecte du Louvre. Ils unifient le pavillon du Roi et l'aile méridionale de la cour Carrée, où l'architecte Raymond avait déjà cherché à mettre de l'ordre dans les architectures inachevées de Lescot et de D'Orbay. Voûté de pierre de Conflans, cloisonné en galeries, décoré de marbre rouge et de sculpture ornementale, le nouveau musée des Antiques s'y déploie. Il conquiert la salle des Cariatides, libérée par le départ de l'Institut vers le collège des Quatre Nations en 1806, et refaite à neuf.

Le Florentin Lorenzo Bartolini exécute un gigantesque buste de bronze (1,90 m) de l'empereur, lauré à l'antique, pour orner le tympan de la porte d'entrée du musée Napoléon.



Autour de l'*Hermaphrodite Borghèse* (à gauche) qui dort allongé sur un matelas de marbre, sculpté par le Bernin, les dignitaires de l'Empire posent. Ils se veulent les héritiers de la romanité, des empereurs, des conquérants, des sénateurs antiques.

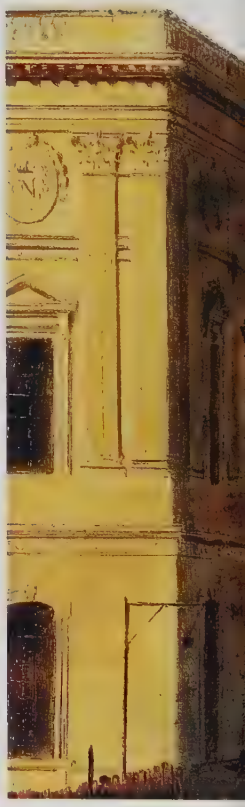
Les cours complexes (ci-contre) imaginées par Percier et Fontaine auraient, dans leur projet, largement occupé l'espace entre le Louvre et les Tuileries, enserrant l'arc de triomphe du Carrousel (à droite) qui, comme au forum romain, sert d'entrée monumentale au palais des Tuileries.

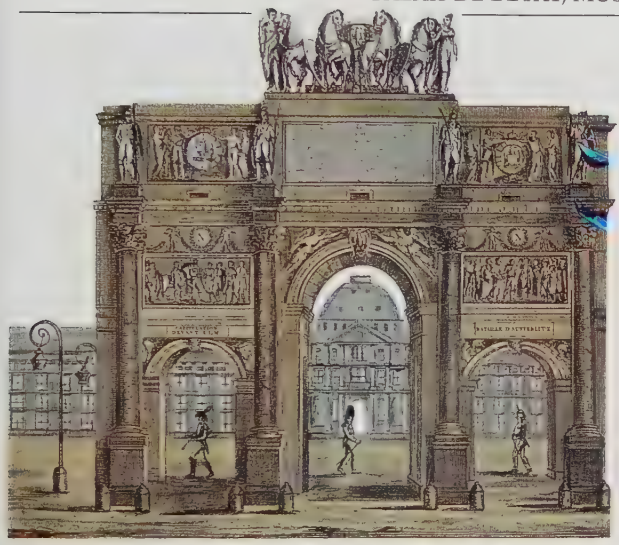
« Il n'y a de beau que ce qui est grand ; l'étendue et l'immensité peuvent faire oublier bien des défauts »

Cette proclamation de l'esthétique impériale, répétée par Napoléon à ses architectes, réactualise le Grand Dessein. Il n'avait jamais été abandonné. La Convention avait ouvert un concours en juin 1793 pour aménager le Carrousel et l'espace entre les palais. On avait primé les lauréats et archivé les dessins. L'Institut, lors de sa création, avait fait de même : nouvel enterrement. Il fallait une volonté… et de l'argent.

Percier et Fontaine fourbissent leur projet. Ils ont du mal à l'imposer à l'empereur qui souhaite un espace unique, alors que les architectes, soucieux d'effacer la discordance des perspectives entre les palais, proposent de lancer des ailes transversales, dont une pour abriter la Bibliothèque impériale. Leur plan, repoussé pour son coût, est finalement retenu après un concours qui, en 1809, oppose quarante-sept concurrents, fine fleur de l'architecture française, festival d'utopies.

Tout est prêt pour les grands travaux. Les « marchands du temple », libraires, marchands d'habits et autres sont boutés hors de leurs échoppes. Leurs masures et leurs baraques sont détruites. Même les artistes sont expulsés en 1806, ceux de la Grande Galerie et de la Colonnade. Ils partent investir d'autres monuments. Le percement de la rue de Rivoli détermine l'axe au nord. Entre les palais, dès 1802, une nouvelle rue conduit du pavillon de l'Horloge à la cour du Carrousel, que domine après 1806 un arc de triomphe majestueux.





La rue de Rivoli n'existe pas encore. À son emplacement, depuis les terrasses fleuries, on voit la face nord de la cour Carrée que timbrent les *N* de l'empereur.

La réunion des palais est entreprise au nord. À partir du pavillon de Marsan, une aile s'élève, dont l'élévation reproduit celle de la Grande Galerie qui lui fait face. À l'autre extrémité, partant du pavillon de Beauvais, la chapelle Saint-Napoléon se dresse face à la rotonde de Le Vau dont elle est le reflet.

Cette volonté d'unité avec les bâtiments précédents se manifeste dans la cour Carrée. Percier et Fontaine conservent l'élévation de la face ouest de la cour Carrée, celle de Lescot et Le Mercier, mais jettent à bas les parties hautes des autres faces pour leur donner le même aspect que le revers de la Colonnade et les travées proches, terminées par Gabriel sous Louis XV.

Sous l'emblème de l'Empire

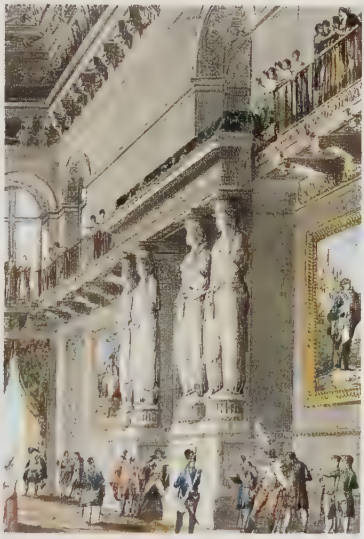
La Révolution avait effacé les chiffres royaux. Napoléon fait ciseler partout son *N*, son aigle, et ses abeilles. Le décor inachevé est

Napoléon législateur (à gauche) et le génie des arts (à droite) président aux frontons du Louvre.

complété pour la gloire de l'Empire. À la Colonnade, *La Victoire sur un quadrige,* sculptée par Cartellier, s'inscrit à la porte d'entrée, et un buste de Napoléon entouré de Minerve, des Muses et de la Victoire, domine le fronton. Dans la cour Carrée, les attiques reçoivent des reliefs allégoriques représentant les aspirations pacifiques et culturelles du conquérant.

La façade sur Seine n'est pas en reste, surplombée par le buste impérial couronné par les Renommées. Et l'arc de triomphe du Carrousel, avec ses grands reliefs de marbres commémorant les victoires de la Grande Armée, coiffé du quadrige impérial où sont employés les *Chevaux de Saint-Marc,* est le point d'orgue du culte. Dans le palais des Tuileries, la salle des Maréchaux honore les soldats victorieux, montrés en peintures et en bustes; plus loin, le salon de la Paix exprime le versant pacifique du régime autour de *La Paix* de Chaudet, statue d'argent offerte en souvenir du traité d'Amiens.

À l'intérieur du Louvre, la présence du Musée rend la propagande plus discrète. Mais le choix des sujets n'est pas innocent. *Les Germains demandant la paix à Marc Aurèle,* relief sculpté par Roland pour le musée des Antiques, *Adrien et Justinien donnant à la terre le code des lois romaines,* peinture de plafond par Meynier, ou encore les grisailles figurant les grands travaux de Trajan transposent dans l'Antiquité la politique impériale, héritière de Rome.



La Victoire règne aux Tuileries : les maréchaux vainqueurs sont exaltés dans leur salle (ci-dessus), les Renommées conduisent le char de l'arc de triomphe (au centre). En 1862 encore, le souvenir des défilés impériaux hante les mémoires, comme en témoigne ce tableau de Bellangé (en haut, à gauche), illustrant une cérémonie de 1810, où les bonnets à poil paradent sous les colonnes roses du Carrousel.

Les Tuileries, lieu symbolique de la Restauration

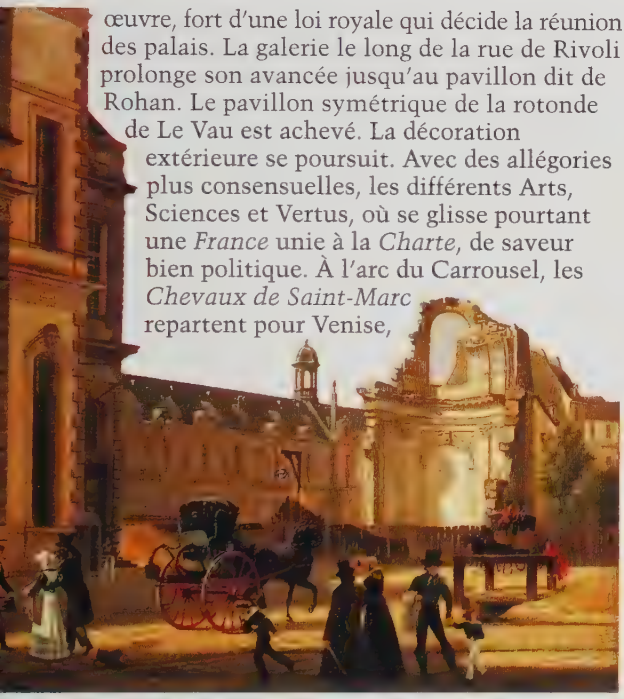
Un grand chassé-croisé anime le palais : Louis XVIII y entre en mai 1814 pour « se coucher dans le lit de Napoléon », au sens propre comme au sens figuré ; il s'en enfuit, puis revient dans les fourgons des vainqueurs de Waterloo, après un court exil à Gand. Le « roi-fauteuil » ne quittera presque plus le « château », comme on appelle alors ce qui fut le « palais » impérial. Il salue la foule du balcon pour la Saint-Louis. Il n'a même plus à sortir pour présider la rentrée parlementaire : elle a lieu au Louvre, dans l'ancienne salle des Gardes de l'aile Renaissance.

Charles X, jusqu'en 1830, puis Louis-Philippe continuent à habiter les Tuileries, résidence officielle du chef de l'État. Pour souligner la fonction étatique, le Conseil d'État occupera, à partir de 1825, l'étage nord-ouest de la cour Carrée.

Les rois sont de retour au Louvre

La Restauration, évidemment, s'acharne sur les symboles impériaux. Les *L* et les lys repartent à l'assaut des façades. Les abeilles sont martelées, même sur les espagnolettes, les figures de Napoléon transformées en sages Minerves. Mais les hommes demeurent. Fontaine continue tranquillement son

œuvre, fort d'une loi royale qui décide la réunion des palais. La galerie le long de la rue de Rivoli prolonge son avancée jusqu'au pavillon dit de Rohan. Le pavillon symétrique de la rotonde de Le Vau est achevé. La décoration extérieure se poursuit. Avec des allégories plus consensuelles, les différents Arts, Sciences et Vertus, où se glisse pourtant une *France* unie à la *Charte*, de saveur bien politique. À l'arc du Carrousel, les *Chevaux de Saint-Marc* repartent pour Venise,



En 1815, Louis XVIII, à son retour d'exil en Belgique, s'établit aux Tuileries. L'entrée du musée du Louvre s'est ornée d'un buste monumental du nouveau roi pour remplacer celui de Napoléon. Mais le chantier du Grand Dessein s'éternise : Saint-Thomas du Louvre est encore en ruine (ci-contre).

L'exposition des Produits de l'Industrie en 1801 avait eu lieu dans la cour Carrée. En 1819, les salles du palais et même le tout nouvel escalier de la Colonnade (en bas, à gauche) sont offerts aux exposants en tout genre. Le Louvre devient ainsi le premier palais des expositions.

mais un quadrige que guide une solide *Restauration* de Bosio les remplace. De nouveaux reliefs, prévus pour se substituer aux récits sculptés des victoires de l'usurpateur, ne seront jamais posés.

Le chantier de Fontaine occupe surtout l'intérieur du Louvre. Deux grands escaliers donnent accès à l'étage de la Colonnade, où sont remontés les plafonds des chambres du Roi. Le pavillon du Roi est complètement remodelé à l'étage. Les parties hautes sont vidées jusqu'à la charpente, délimitant un gigantesque espace, éclairé au plafond : la salle des Sept Cheminées.

À l'angle nord-ouest de la cour Carrée, l'étage noble s'enrichit d'une enfilade de pièces destinées au Conseil d'État. Un décor de circonstance, la *Sagesse divine dictant ses lois aux rois et aux législateurs* ou *Louis XVIII octroyant la Charte*, souligne la reconquête par la Monarchie de son palais.

Le musée Charles X

Le musée du Louvre s'était cruellement dépeuplé. Malgré la résistance de Denon, les Alliés avaient récupéré leurs œuvres d'art. Pas toutes, il est vrai : certaines étaient considérées comme de peu de prix ; d'autres avaient été sournoisement échangées, tel le *Napoléon nu* dont on n'avait que faire, donné au sculpteur Canova, son auteur et commissaire des restitutions, en échange de bons antiques.

Peu à peu, les salles recommencent à se remplir. De nouvelles collections sont acquises : les vases grecs de Tochon, ceux de Durand, la *Vénus de Milo*, donnée au roi en 1821. Peinte par Rubens, la galerie du Luxembourg vient largement combler les vides laissés par les départs vers la Belgique. En sculpture, la fermeture du musée des Monuments français, créé par la Révolution dans l'ancien couvent des Petits-Augustins, permet de transférer la grande statuaire Renaissance et moderne.

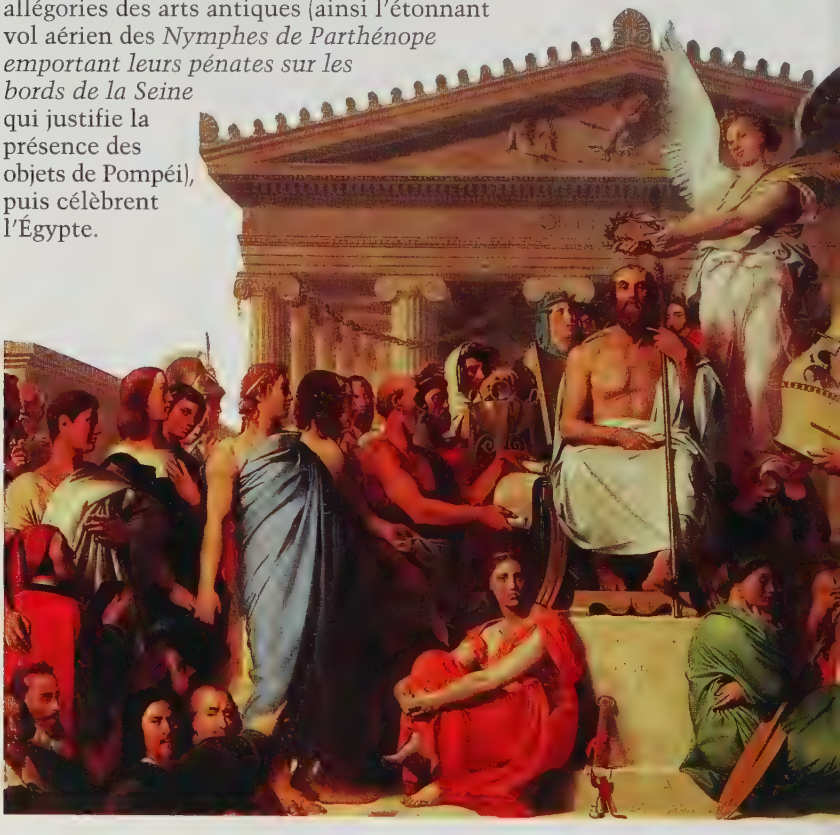
La galerie d'Angoulême s'ouvre au rez-de-chaussée de l'angle nord-ouest de la cour Carrée, sobrement ornée de colonnes cannelées et de voûtes de pierre à la manière de la salle des Cariatides.

L'ancien cabinet de Louis XIV est devenu la salle des Bijoux (à gauche), précédant l'enfilade du musée Charles X. Un gardien surveille les objets précieux enfermés dans les armoires : *La Vierge* de Jeanne d'Évreux, l'armure d'Henri II, le bouclier de Charles IX. Note contemporaine, la statue d'*Henri IV enfant* par Bosio est placée sans protection. Plus loin, la salle des Vases grecs présente au plafond une allégorie alambiquée peinte par Heim (ci-dessus) : le Vésuve reçoit de Jupiter le feu qui doit consumer Herculanum, Pompéi et Stabies, malgré Minerve, à droite, intercédant pour les villes éplorées.

Les collections d'objets d'art du Moyen Âge et de la Renaissance française, réhabilitées par le goût troubadour et la mode historique, s'enrichissent par l'acquisition des collections Durand et Revoil. Dans la salle des Bijoux, l'orfèvrerie, dont *La Vierge* de Jeanne d'Évreux, est installée dans les grandes armoires de Fontaine.

Le musée Charles X est réalisé au premier étage de l'aile méridionale. L'effort y est considérable. Les salles sont décorées de plafonds peints par les meilleurs artistes officiels. L'enfilade principale, vers la cour Carrée, est introduite par l'*Homère déifié* d'Ingres. Dans sa suite, les plafonds figurent les allégories des arts antiques (ainsi l'étonnant vol aérien des *Nymphes de Parthénope emportant leurs pénates sur les bords de la Seine* qui justifie la présence des objets de Pompéi), puis célèbrent l'Égypte.

Les taureaux ailés de Khorsabad (à droite), gardiens monumentaux du palais de Sargon II d'Assyrie, inaugurent au Louvre les salles des Antiquités orientales. Ainsi, le grand public va peu à peu découvrir le hiératisme et la profonde densité plastique de l'art sumérien, babylonien et assyrien.



L'enfilade des salles vers la Seine exalte le mécénat et la bonté des rois de France dans les plafonds qui surplombent les objets d'art français. Fontaine, en vrai architecte d'intérieur, prévoit des salles tantôt lumineuses, au plafond coloré, tantôt plus architecturées, à colonnes, et il dessine de robustes armoires simples et confortables, et même des chaises.

Ingres n'est pas en reste d'allégories pour le musée Charles X. Devant un temple de marbre, portant au fronton « Au dieu Homère », trône le poète grec. À ses pieds, l'Iliade et l'Odyssée méditent.

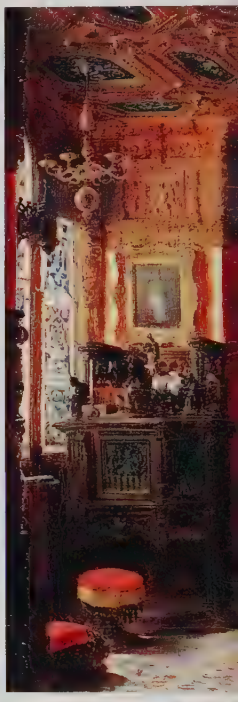
L'ouverture aux mondes lointains

La Grèce, Rome, la Renaissance et le classicisme étaient le premier horizon du musée.

Il s'élargit en 1826 quand Salt, consul d'Angleterre en Égypte, vend sa fabuleuse collection – dont le robuste *Sphinx* de grès rose provenant de Tanis – à Champollion, qui vient d'être nommé conservateur des Antiquités égyptiennes. La nouvelle section, le plus ancien musée d'égyptologie du monde, augmentée des envois de Prisse d'Avennes (la salle des Ancêtres de Karnak), s'ouvre ainsi à l'étage de la cour Carrée. Quant aux mondes lointains, ils sont évoqués par le musée naval, dit musée Dauphin, puis musée de la Marine, fondé en 1827. De nouvelles découvertes bouleversent le monde de l'art. Paul-Émile Botta, consul de France à Mossoul révèle Khorsabad, le palais de Sargon II d'Assyrie, en 1843. Un choix de sculptures monumentales est immédiatement destiné au Louvre.

> « Hérodote, le père de l'Histoire, jette l'encens sur les charbons d'un trépied ; Eschyle montre la liste de ses tragédies ; Apelle conduit Raphaël par la main ; Virgile amène Dante [...] ; de l'autre côté Pindare s'avance, touchant sa grande lyre d'ivoire ; Platon converse avec Socrate ; Phidias offre le maillet et le ciseau [...] ; Alexandre présente la cassette d'or où il renfermait les œuvres du poète. Plus bas s'étagent en descendant vers l'âge moderne Camoëns, Racine, Molière et Fénelon. »
>
> Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, 1855

Le Salon reste le grand moment de la vie artistique. Le roi, ici Charles X, distribue les récompenses aux artistes à la fin du Salon. Médailles, mais aussi commandes de la liste civile, à laquelle sont rattachés les musées, assurent les réussites officielles. Le Salon reste pourtant le grand champ d'expérience où le créateur se mesure à son public. Ici, en 1824, l'explosion du romantisme est concrétisée par la toile des *Massacres de Scio*, exposée par Delacroix. Le peintre avait retouché sa toile au début du Salon, transformant le fond du paysage après avoir vu, exposé, *la Charrette de foin* de Constable. Car le Salon de 1824 était aussi celui de l'ouverture à l'École anglaise – Lawrence, Constable, Bonnington –, qui apporte un souffle nouveau dans l'art du paysage.



La monarchie en parade

Palais de l'ennui sous Louis XVIII, à peine animé par les cérémonies religieuses, les « grands couverts », repas officiels, ou les obsèques du roi, les Tuileries se réveillent sous Charles X, quand la duchesse de Berry vient s'installer au pavillon de Marsan. Bals, concerts, théâtre et vaudeville créent une vie de Cour où la monarchie se donne en spectacle.

Louis-Philippe, roi populaire, se doit de reprendre la tradition bonhomme d'Henri IV. Une vie de famille, simple, s'affiche aux Tuileries, quand le roi se décide à quitter le Palais-Royal. Marie d'Orléans, la princesse sculpteur, installe son atelier troubadour.

Il faut bien parader. Fontaine refait à neuf le grand escalier des Tuileries et aménage une nouvelle salle de réception en 1833, malmenant sérieusement l'œuvre de Le Vau, tant en façade qu'à l'extérieur.

Louis XVIII est le seul roi à mourir aux Tuileries (en haut, à gauche). Autre chapelle ardente, au Louvre cette fois, dans la salle des colonnes de l'aile méridionale, celle du duc de Berry, assassiné en février 1820 (ci-contre). Plus intime, l'asile de la princesse sculpteur, Marie d'Orléans (ci-dessus), est un retour aux féeries chevaleresques, à deux pas des ors du Grand Siècle.

La Chambre interdisant au roi-bourgeois la reprise du Grand Dessein, ce qui navre Fontaine, force est donc de suivre les saines lois de l'économie.

La révolution au palais

Seules ombres au tableau, les révolutions. 10 août 1792, 29 juillet 1830, 24 février 1848. Elles ne se ressemblent pas. La Commune insurrectionnelle de 1792 tire au canon vers la façade des Tuileries, massacre les suisses et combat au corps à corps. Une pyramide – déjà – se dresse bientôt dans les jardins des Tuileries pour célébrer les martyrs du 10 Août.

En 1830, les suisses sont toujours là. L'attaque se fait par la Colonnade du Louvre. Mais la victoire populaire se fait à la faveur d'une suspension de feu. Les dégâts sont minimes. Symboliquement, les révoltés enterrent les victimes des Trois Glorieuses dans le jardin de la Colonnade, en attendant la colonne de Juillet à la Bastille. C'est là, sur les tombes des martyrs, que Médor, le chien du Louvre, revient fidèlement, en souvenir de son maître.

Salle de spectacle des Tuileries : un souper est servi aux dames. Viollet-le-Duc décrit brillamment une féminité romantique sous des ors néoclassiques.

Deux façons d'entrer au palais : de l'ouest, dans le jardin, dans la pompe de la cavalerie, comme Hélène de Mecklembourg épousant le duc d'Orléans (ci-dessous) ; depuis la ville où gronde la révolution, dans un corps à corps héroïque (à gauche).

En 1848, l'alerte est plus chaude. Les Tuileries sont mises à sac. Elles vont devenir un hospice pour les invalides civils. Le Louvre abrite les postes militaires et, après les journées de juin, un hôpital et un arsenal. C'en est fait de la monarchie. Le trône des Tuileries a été jeté dans la cour, porté place de la Bastille et brûlé. Mais quelques jours plus tard, le Salon s'ouvre au Louvre ; ce sera le dernier.

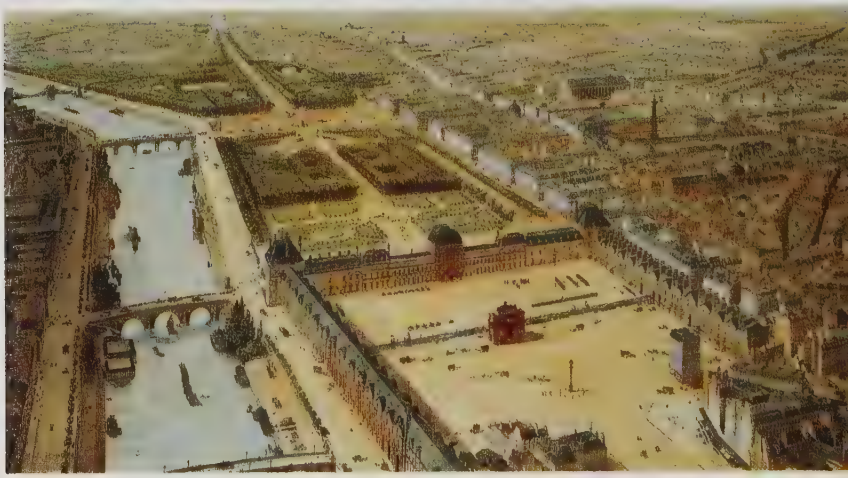
« Le gouvernement provisoire, considérant qu'il convient à la République d'entreprendre et d'achever les grands travaux de la paix, que le concours du Peuple et son dévouement donnent au gouvernement provisoire la force d'accomplir ce que la monarchie n'a pu faire, qu'il importe de concentrer dans un seul et vaste palais tous les produits de la pensée qui sont comme les splendeurs d'un grand peuple, décrète :
1. Le palais du Louvre sera achevé.
2. Il prendra le nom de palais du Peuple. »

1848

CHAPITRE 5

LE NOUVEAU LOUVRE EST ENFIN ACHEVÉ

Dernier souverain face à son architecte : Napoléon III aux Tuileries se fait présenter les plans du Nouveau Louvre par Visconti (ci-contre, *La Force protégeant le Travail*, de Tissier).



Il faut déblayer l'espace entre les palais. La République s'y est employée déjà. Haussmann va s'y délecter. « Ce fut une grande satisfaction pour moi de raser tout cela pour mes débuts à Paris », dit-il. Les îlots sordides, « verrues » entourées d'un « océan de pavés moutonnants », décrits par Balzac avec horreur, l'hôtel de Nantes isolé vont laisser place à un vaste chantier.

Les intentions et les réalisations

Au lendemain de la Révolution, voilà une belle résolution de la république « lamartinienne », éprise d'idéal et d'humanisme. Le projet s'accorde avec la réalité : les grands travaux sont le gage du redémarrage économique, au moment où les ateliers nationaux s'ouvrent pour résorber le chômage.

Un avant-projet de réunion des palais est proposé par l'architecte de la Bibliothèque nationale, Louis-Tullius Visconti et son élève Émile Trélat. Ce fils de l'ancien conservateur des Antiques du Louvre connaît bien le palais. Abandonnant l'idée d'une aile transversale, il se contente d'insérer de nouveaux bâtiments, entourant des cours, dans la moitié orientale du vaste espace qui serait dégagé entre les palais. La distorsion des bâtiments est ainsi corrigée en partie, cependant que la place centrale, vouée aux « hommes illustres », se module en espaces emboîtés.

Mais, comme l'écrit Ludovic Vitet, témoin oculaire et protagoniste des luttes politiques, « ces belles paroles s'évanouirent comme tant d'autres et le monument resta tel qu'il était. Ce fut seulement neuf ou dix mois plus tard que les mots devenus moins sonores, les effets commencèrent ». Félix Duban, qui remplace Fontaine alors âgé de quatre-vingt-six ans,

s'attaque à la restauration du palais du Louvre, pourvu d'un confortable crédit voté par l'Assemblée. En un temps record (1849-1853), il aménage la cour Carrée, restaure les façades, restitue à la Petite Galerie son aspect Renaissance (en bon élève de Viollet-le-Duc, il voulait retrouver l'état « ancien »), et surtout réaménage l'intérieur. Rien n'est trop beau pour le palais du Peuple. La galerie d'Apollon est luxueusement restaurée, en respectant le plafond original, soigneusement remonté. Nouveaux lambris, tapisseries des Gobelins et surtout peintures, dont l'étonnant *Apollon et le serpent Python* de Delacroix : la République rivalise avec le Grand Siècle. L'or et la pompe sont aussi au rendez-vous des deux gigantesques salles refaites à neuf, le salon Carré et la salle des Sept Cheminées, inondées de lumière. Les sculpteurs officiels, Duret et Simart, entourent les chiffres de la République d'allégories et d'atlantes robustes dans l'esprit des stucs d'Anguier.

Grâce à Visconti, la jonction des deux palais va s'opérer le long de la rue de Rivoli par une aile qui doit clore un gigantesque trapèze.

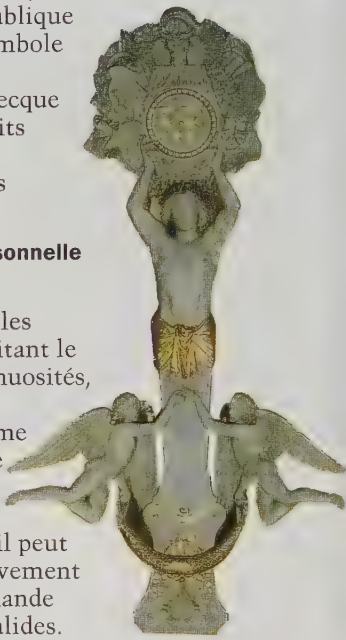
Mais le Grand Dessein s'enlise. L'Assemblée, tatillonne et provinciale, trouve que la République a d'autres chats à fouetter que parfaire le symbole de la monarchie et du centralisme parisien. Malgré Victor Hugo, qui plaide pour une « Mecque de l'intelligence », on n'accorde que les crédits nécessaires au déblaiement de la place du Carrousel. Le Grand Dessein s'estompe dans une lente opération de voirie.

Louis Napoléon Bonaparte fait une affaire personnelle de ce qui était déjà une affaire de famille !

Le 5 juin 1851, le prince-président inaugure les nouvelles salles. Il n'aime guère Duban. Visitant le chantier de la cour Carrée, il critique « ces sinuosités, ces tortillements, ces découpures ».

Après le coup d'État, Louis Napoléon, comme son oncle, installe aux Tuileries la résidence officielle du chef de l'État et rattache les palais nationaux à sa liste civile de prince-président, bientôt d'empereur. Seul maître, il peut imposer sa volonté. Le 12 mars 1852, l'achèvement du Louvre est confié à Visconti que recommande le dessin du mausolée de Napoléon aux Invalides. Duban démissionne. La première pierre du Nouveau Louvre est posée le 25 juillet 1852.

Trois mille ouvriers : très vite, plus de maisons. La place est nette, déblayée par Haussmann, l'homme qui éventre Paris. Le sol se creuse. Relier les deux palais n'est rien : quelques centaines de mètres entre les deux pôles laissés par Fontaine, le pavillon de Rohan à l'ouest, la Rotonde (ex-chapelle Saint-Napoléon) à l'est. Mais il faut, selon le projet de 1848, doubler les ailes par deux massifs symétriques, percés de cours intérieures. S'organise ainsi la cour Napoléon III, rythmée de hauts pavillons calqués sur celui de Le Mercier. Ils portent au nord les noms de ministres d'Ancien Régime – Turgot, Richelieu, Colbert, auxquels s'ajoute Sully qui patronne anachroniquement le pavillon de Le Mercier. Au sud, des dignitaires d'Empire – Denon, Daru, Mollien – donnent leurs noms aux pavillons et par conséquence aux escaliers et aux salles du futur musée.



Le Louvre du rêve impérial. L'image de Napoléon III vole, portée par des angelots dodus, au-dessus du futur palais. En blanc, les nouveaux bâtiments, flambant neufs ; en marron, les anciens palais, dont on ne prévoit pas encore la réfection. La place centrale, dite de Napoléon III, se déploie ainsi au cœur de la capitale.

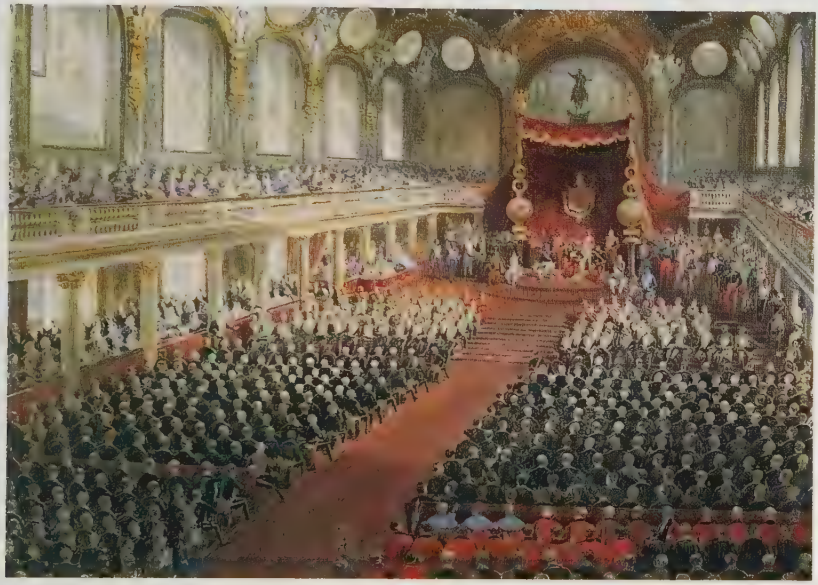
LOUVRE DE NAPOLEON

Les écuries se développent autour du manège impérial. L'équitation, le dressage des pur-sang, l'attelage sont en vogue à la Cour. Lefuel rivalise ainsi avec les Grandes Écuries de Versailles ou l'École espagnole du palais impérial de Vienne. L'architecture est simple et fonctionnelle, mais les chevaux mangent dans des auges en marbre des Alpes, et l'éclairage est au gaz.

Louis-Tullius Visconti est un classique. Il s'inscrit dans la continuité architecturale : « Le caractère de la nouvelle architecture sera emprunté religieusement au vieux Louvre. Tous les détails sont déjà moulés et l'architecte fera abnégation de tout amour-propre pour conserver au monument le caractère que ses devanciers lui ont imprimé. » Œils-de-bœuf, frises, têtes de lions à la manière de Goujon, cariatides à la manière de Sarazin sont prévus pour respecter l'unité du lieu.

Visconti meurt subitement en décembre 1853. L'empereur confie le gigantesque chantier à Hector Lefuel, empressé à plaire. Le nouveau maître d'œuvre termine rapidement l'aile nord, qui abrite deux ministères, d'État et de l'Intérieur, la Bibliothèque impériale du Louvre et les Télégraphes, ainsi que l'aile sud, avec la salle des États pour la rentrée parlementaire et les sessions extraordinaires, un manège et des écuries, et (le Louvre est quand même le palais des Arts) des salons pour les expositions de peinture et de sculpture. Le 14 août 1857, l'empereur inaugure le Nouveau Louvre, « réalisation d'un grand dessein soutenu par l'instinct du pays pendant plus de trois cents ans ».

En acrotère sur les terrasses, des angelots musclés servent d'allégories. Ici, l'esquisse de *La Marine*, par Maniglier, avec rame, proue et porte-voix, cherche à renouer avec le monde enfantin du Versailles de Louis XIV.



La confiserie impériale

L'idéal classique de Visconti a été complètement subverti par l'euphorie de Lefuel qui s'accorde au goût pour l'emphase de l'impératrice et matérialise dans la pierre les fantasmes du nouveau régime. Frontons emboîtés et superposés, multipliés et brisés, consoles et chapiteaux, balustrades et bossages vermiculés, statues et reliefs partout ; pas une plage de repos pour l'œil, l'horreur du vide, la frénésie du décor. Ce qui restait de l'ancien Louvre vers la cour Napoléon est totalement habillé de neuf. À la sévérité classique succède l'éclectisme heureux du nouveau riche.

« Gigantesque pâtisserie surimposée à la fonction » (Vitet), « haute confiserie », comme dit le sculpteur Barye, qui pourtant reçoit les meilleures commandes, la sculpture part à l'assaut de l'architecture. Tous les sculpteurs du temps sont occupés à des variations sur des thèmes imposés : les romantiques assagis, Rude, Barye, Duret ou Préault, les sculpteurs officiels, Carpeaux ou Guillaume, gendre de Lefuel, et une nuée de praticiens.

❝Cette salle [des États] est d'une richesse qui n'est surpassée que par sa splendeur artistique. Un rang de colonnes [...] qu'interrompt seule l'estrade élevée de six marches sur laquelle est placé le trône, supporte la galerie du plus noble et pittoresque effet. Au-dessus de cette galerie s'étend une ligne de fenêtres quadrilatérales, surmontées d'œils-de-bœuf, dont les trumeaux sont ornés de petits génies supportant sur des consoles des groupes de jeunes femmes représentant la Science, les Arts, l'Agriculture, la Paix, la Guerre, la Loi.❞
Le Monde illustré, 1859

Résidence impériale, le palais des Tuileries est celui des fastes et des fêtes, des concerts et des réceptions. Les appartements du ministre d'État, plus tard occupés par le ministre des Finances jusqu'en 1989, ont reçu un décor somptueux. Le grand salon (ci-dessus) y est un véritable théâtre, avec sa loge pour les musiciens. Ici, comme dans le salon Denon, souverains et artistes qui ont fait le Louvre sont le thème central des fresques.

Le mythe de la modernité introduit locomotives et engrenages au pied d'allégories alanguies. Barye dresse des groupes classiques en l'honneur de la Paix, de la Guerre, de l'Ordre. Sur les toits, des groupes d'enfants illustrent les arts, les vertus, les occupations. Le culte des grands hommes introduit quatre-vingt-six célébrités, pour la plupart littérateurs et artistes, autour de la cour Napoléon. Visconti leur avait réservé les arcades, comme aux Tuileries où depuis la Révolution veillent des sénateurs romains. Lefuel les juche sur les terrasses.

Mal lui en prit. Ils sont actuellement dans un état pitoyable. Apprenti sorcier, l'architecte a fait appliquer sur la pierre un silicate, de façon à la durcir et à la pérenniser. Cette surface dure s'est écaillée quand la pierre sous-jacente, plus tendre, a fondu avec la pluie et le gel. Des vestiges desquamés – ou resculptés – hantent les toits du Louvre.

La décoration intérieure, exécutée à partir de 1857, renchérit encore sur le luxe de l'extérieur. Le meilleur exemple conservé est celui des appartements de l'ancien ministère d'État de Napoléon III, aujourd'hui à nouveau ouverts au public. Dans le musée, le grand

escalier Mollien et le salon Denon, qui précédait la salle des États, exaltent une France impériale, protectrice des arts, que le peintre Müller met en images. Ses fresques, cernées de stucs et d'ors, y célèbrent le mécénat des souverains français, entourés de leurs artistes.

Il était un pavillon au bord de la rivière, construit par Henri IV, nommé sous Louis XIV du nom de la déesse du Printemps, Flore (ci-dessous). Il était vieux, étayé, usagé, et la protection du patrimoine, à laquelle veillaient pourtant des habitués de la Cour, Viollet-le-Duc et Mérimée, ne s'étendait pas encore au XVII[e] siècle. Il fut impitoyablement détruit. On le reconstruisit plus beau qu'avant, plus gros, plus riche, plus orné. La continuité est illustrée par la figure de Flore, dont le

Plus simple, le Manège, sous la salle des États, porte essentiellement un décor de colonnes à chapiteaux réalistes, où apparaissent des têtes de tous les animaux, chevaux et béliers, sangliers et chiens, chouettes et aigles.

En 1861, la machine s'emballe

Le goût de la symétrie se heurte à l'histoire des palais : tout est de guingois. Le sol du côté de la Seine est plus bas que du côté de la rue de Rivoli ; les axes des palais, et leurs bras tendus, sont totalement tordus. Le spectateur du Nouveau Louvre se croit atteint de strabisme. Il faut tricher. Saut-de-loup le long de la galerie, nivellement, surélévation des divers pavillons pour donner un air de symétrie ne suffisent pas. Une seule solution : reconstruire.

Lefuel n'ose le dire abruptement. Sous prétexte de mauvais état, on jette bas la partie occidentale de la galerie, celle de Du Cerceau et, sous prétexte de bon goût, on la reconstruit différemment, Lefuel détestant

Triomphe, sculpté par Carpeaux, se laisse apercevoir à qui veut bien lever la tête et s'armer de jumelles. Au-dessus d'elle trône *La France impériale*, un groupe gigantesque à l'échelle des ambitions esthétiques de Lefuel.

« l'ordre colossal, invention malheureuse qui eut une influence néfaste sur l'architecture française et que tous les hommes de goût n'ont cessé de condamner ». Le pavillon de Flore disparaît à son tour, ainsi que l'aile des Tuileries qui lui fait suite. La moitié de la Grande Galerie s'évanouit dans l'opération, mais à sa place, Lefuel construit pour l'empereur les grands guichets du Louvre, puis un pavillon, épais et massif, pour abriter une nouvelle salle des États dont l'élévation rappelle la cour Napoléon, et enfin la nouvelle aile des Tuileries, dont l'élévation intérieure copie les attiques de Jean Goujon.

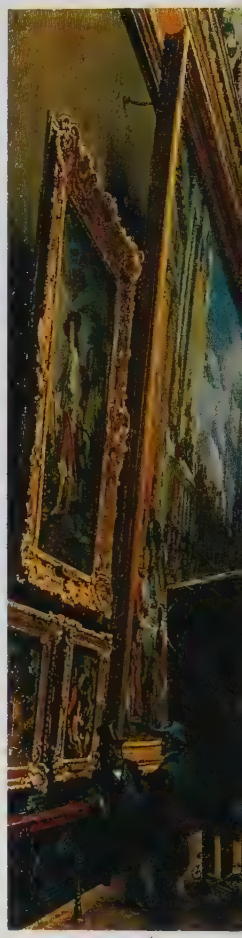
Va-t-on s'arrêter en si bon chemin ? Lefuel souhaite continuer son œuvre d'assainissement et de modernisation en unifiant l'intégralité des façades à l'ouest de la cour Napoléon.

Mais la chute du régime est proche. Les revers s'accumulent. L'empire libéral d'Émile Ollivier met brutalement fin à ce rêve. Les réalités de l'économie et de la politique imposent l'arrêt immédiat des travaux : les escaliers de Lefuel resteront longtemps des chantiers déserts.

Et le Musée ?

Il fait figure de parent pauvre dans l'aventure. Les nouveaux bâtiments sont destinés à l'administration et aux chevaux de l'empereur. Là où Visconti avait prévu la Bibliothèque nationale se dresse certes la bibliothèque du Louvre, mais surtout deux ministères. Dans l'aile sud, les salles d'exposition sont destinées au Salon, la salle centrale aux États, le rez-de-chaussée au Manège et aux Écuries. Plus tard, la partie mutilée de la Grande Galerie doit abriter une nouvelle salle des États, les appartements des souverains étrangers de passage et une cour pour partir en pique-nique, la cour de l'En-Cas.

Le Musée gagne cependant de l'espace. Le musée des Souverains, installé à l'étage de la Colonnade, expose les souvenirs des dynasties régnantes, avec un goût prononcé pour la relique royale qui illustre bien l'enterrement de la République par l'Empire, de droit divin autant que populaire. Le Musée occupe aussi l'ancienne salle des États, la salle des Gardes du



Le salon Carré en 1862, la tribune des chefs-d'œuvre. Au plafond, les stucs et les ors de la IIe République ; parmi le public et les inévitables copistes, les spahis de l'Empire. Au centre, un immense pouf pour les visiteurs...

premier étage de la cour Carrée, puis s'empare des deux étages de galeries du nouveau pavillon sud, malheureusement coupées en leur centre par la salle des États et son vestibule du pavillon Denon. Juste compensation pour l'abandon d'une grande partie de la Grande Galerie, qui est remodelée.

Le décor reste sobre : murs rouges et abeilles d'or. Les fastes de la République ne se reproduisent que dans l'ancienne salle des Antiques, la salle d'Auguste,

... Au mur, accrochés à touche-touche, les tableaux les plus importants, depuis les petits primitifs italiens jusqu'aux grandes et célèbres toiles de Véronèse, *Les Noces de Cana* et *Le Repas chez Simon*, en passant par *La Joconde*.

pastiche des appartements de Romanelli. Lefuel se réserve pour les escaliers, qui restent inachevés.

Pendant que l'architecte orchestre les fastes impériaux, les conservateurs s'activent : c'est la grande époque de rédaction des inventaires, des catalogues, parallèle aux progrès de l'histoire de l'art. Les collections s'augmentent par une politique active de dépôt de la part d'autres institutions – Monuments historiques, Versailles, école des Beaux-Arts, fouilles à l'étranger –, par de grandes donations, telles celle de Sauvageot, personnage sorti tout droit du *Cousin Pons* de Balzac, qui reste au Louvre à côté de ses peintures et objets d'art, ou bien celle du bon docteur La Caze, riche de tableaux français du XVIII[e] siècle. L'empereur s'en mêle. Il est à l'origine du musée des Souverains et de l'éphémère Musée mexicain, contemporain de la malheureuse aventure de Maximilien. Il achète lui-même à une de ses anciennes relations italiennes, le directeur failli du mont-de-piété de Rome, le marquis Campana, sa fabuleuse collection de primitifs italiens, de majoliques et d'antiquités étrusques.

Cortège officiel dans l'escalier des Tuileries, refait à neuf par Fontaine en 1833.

Les flammes des Tuileries

Le cœur du pouvoir est au palais des Tuileries, mais aussi à Fontainebleau, à Saint-Cloud et à Compiègne. Là se tiennent les bals et les soirées de musique, les réceptions intimes et celles de prestige où le nouveau régime s'affiche. L'impératrice se pique de bon goût et se prend pour Marie-Antoinette dans ses nouveaux salons bleu et or, tapissés par Lefuel. On y exhibe le petit prince héritier, qui passe en revue sa garde, joue à la guerre et donne de somptueux goûters à ses courtisans, la société du prince impérial. Les expositions universelles de 1855 et de 1867 offrent

par deux fois l'occasion d'étonner l'Europe et de transformer les palais en vitrine de la nouvelle dynastie, brillamment éclairée des réverbères de Lefuel.

Trois ans plus tard, c'est la catastrophe. Septembre 1870 : chute de l'Empire. L'impératrice régente s'enfuit par le Musée. Ni attaque, ni pillage. Des concerts de charité ! On va beaucoup chanter au palais au temps des cerises.

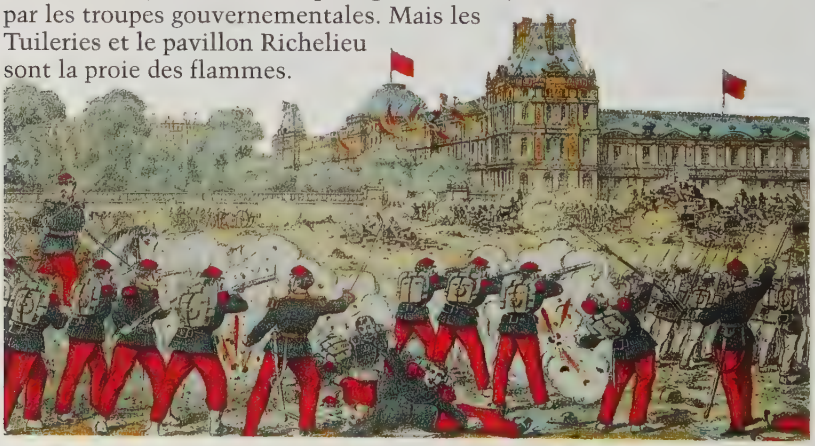
En mars 1871, c'est la Commune de Paris. La Fédération des artistes, présidée par Gustave Courbet, dominée par les artistes « engagés » Bracquemond et Daumier, travaille à la réouverture des musées et aux futurs salons.

En 1857, l'ambassadeur persan (ci-dessous) essuie les plâtres du tout nouveau Louvre. On caracole devant l'arc du Carrousel, on aligne les troupes pour la revue et les dames en crinoline pour la révérence.

Image d'Épinal : les soldats mettent en joue le palais des Tuileries qui flambe. C'est la ruine. Du vestibule au cœur du pavillon central ne restent que des monceaux de gravats. Mais au-delà, à l'horizon, le peintre Meissonier, le chantre des empires, aperçoit, dérisoire et intact, le char de bronze de l'arc du Carrousel. Le palais disparaîtra sous la pioche des démolisseurs, qui récupéreront cependant de nombreux éléments partis orner des châteaux, dont celui des Pozzo di Borgo en Corse. La grille du Carrousel, timbrée des aigles impériales, sera vendue en 1889 au prince Stirbey qui, selon *La Petite République*, « aurait acheté les Tuileries entières si on y avait pensé avant de les démolir ».

Au Louvre, l'opposition est feutrée entre les conservateurs – tel Barbet de Jouy – qui restent au Louvre pour protéger les collections, et Courbet, qui dirige des artistes – comme le sculpteur Dalou – délégués par la Commune pour la surveillance du Musée.

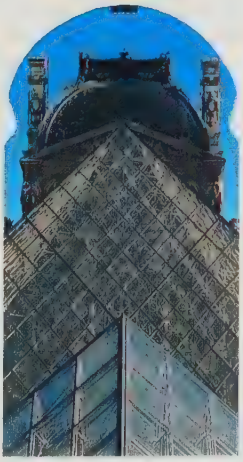
La vigilance des groupes concurrents est prise de court le 23 mai 1871, au milieu de la semaine sanglante. Alors que les Versaillais entrent dans Paris, des Communards aux abois mettent le feu aux grandes institutions symboliques, le Palais-Royal, le ministère des Finances, la Cour des comptes, l'Hôtel de Ville. Les chefs militaires des Tuileries mettent systématiquement le feu au palais avant de le porter à la bibliothèque du Louvre. Les gardiens, dirigés par Barbet de Jouy, réussissent à protéger le Musée, aidés par les troupes gouvernementales. Mais les Tuileries et le pavillon Richelieu sont la proie des flammes.



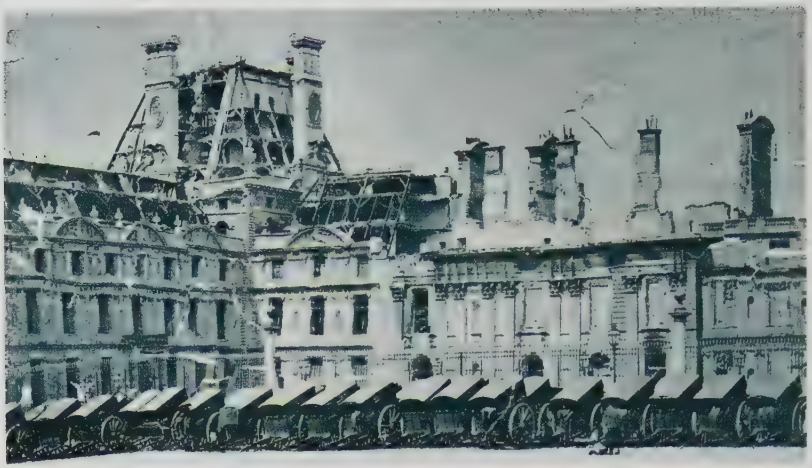
Les façades n'ont que peu souffert. Les constructions nouvelles, le pavillon Richelieu et le pavillon de Flore, pourvues de charpentes métalliques, ont été mieux protégées des ravages. Mais à l'heure des bilans, au lendemain de l'incendie, force est de constater que les intérieurs sont dévastés. Est-ce une aubaine pour Lefuel, qui rêve de tout reconstruire, ou pour les entrepreneurs en vieilles pierres, qui convoitent les ruines ?

CHAPITRE 6

LE PALAIS DES CIMAISES



Échafaudages éphémères d'un pavillon de Marsan en reconstruction, armatures rigoureuses et souples d'une pyramide de verre, le Louvre des mutations s'élabore.



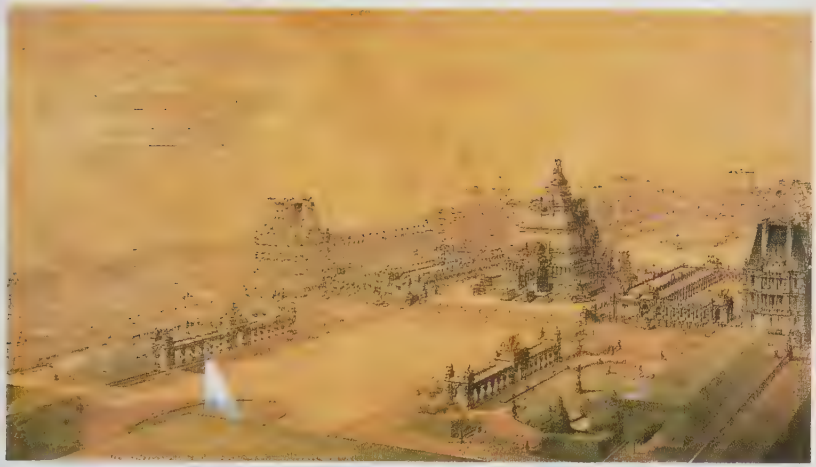
« Les ruines n'ont ni beauté ni grandeur, elles ne sont que laides et tristes. » Quoi qu'en dise Jules Ferry, le palais des Tuileries est une image de désolation encore imposante. Façades noircies, mais debout, charpentes en ruines; leur destruction sera politique.

Les Tuileries sont mortes, vive le Louvre

Lefuel peut, dans un premier temps, s'en donner à cœur joie. Très vite, il reconstruit l'aile Richelieu, où s'installe le ministère des Finances, sinistré en 1871. Il restaure le pavillon de Flore, lui donnant une nouvelle façade vers le nord, là où se dressait l'aile des Tuileries. Par souci de symétrie, il détruit l'ancien pavillon de Marsan pour dresser un pendant au pavillon de Flore. Il le prolonge d'une aile neuve sur la rue de Rivoli, qui dévore quelque peu celle de Percier et Fontaine.

Peu de décor nouveau : un escalier, évidemment, à l'aile de Flore, somptueusement décoré de peintures par Cabanel et de grands reliefs par Guillaume. La Grande Galerie se voit pourvue d'un nouvel éclairage zénithal et de deux rotondes au milieu des nouveaux guichets, où tournoie au plafond un triomphe bacchique du maître de Rodin, Carrier-Belleuse.

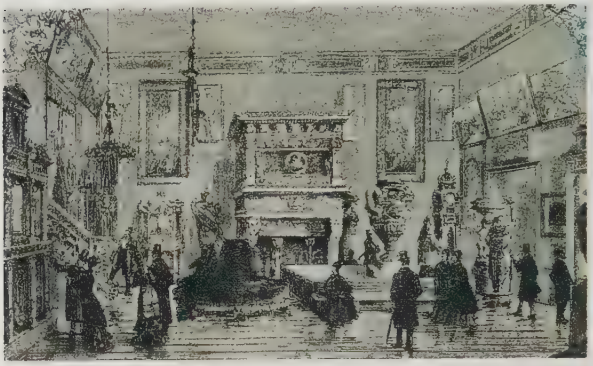
Cette restructuration rapide devait permettre de reconstruire le palais des Tuileries selon le schéma de Lefuel, avec un bâtiment central nettement séparé des pavillons de Flore et de Marsan. Cette disposition, prônée déjà par Chateaubriand un demi-siècle plus tôt, avait l'avantage de faire oublier les discordances d'axes. Lefuel n'est pas seul à rêver de construire



un palais nouveau : l'espace vide attire les projets de tous les architectes du temps. Fleurissent d'étranges utopies de monuments, de musées, de pagodes, de temples orientalisants. En 1889 encore, l'année du centenaire de la Révolution française, les projets se bousculent.

Mais la République n'a que faire du palais des rois et des empereurs. Le président se loge à l'Élysée, discrète demeure. Par volonté politique, le pouvoir législatif choisit de raser les ruines des Tuileries en 1882 après plus de dix ans de débats et d'hésitations. Le palais des arts reste maître du terrain.

À l'approche du centenaire de la Révolution de 1789, célébré par une exposition universelle, dans l'espérance d'un concours qui n'aura jamais lieu, les esprits fertiles proposent pour les Tuileries de merveilleux monuments. Telle cette pyramide de Lheureux (ci-dessus) qui aurait somptueusement écrasé tout l'environnement.



Le combat du musée et des administrations

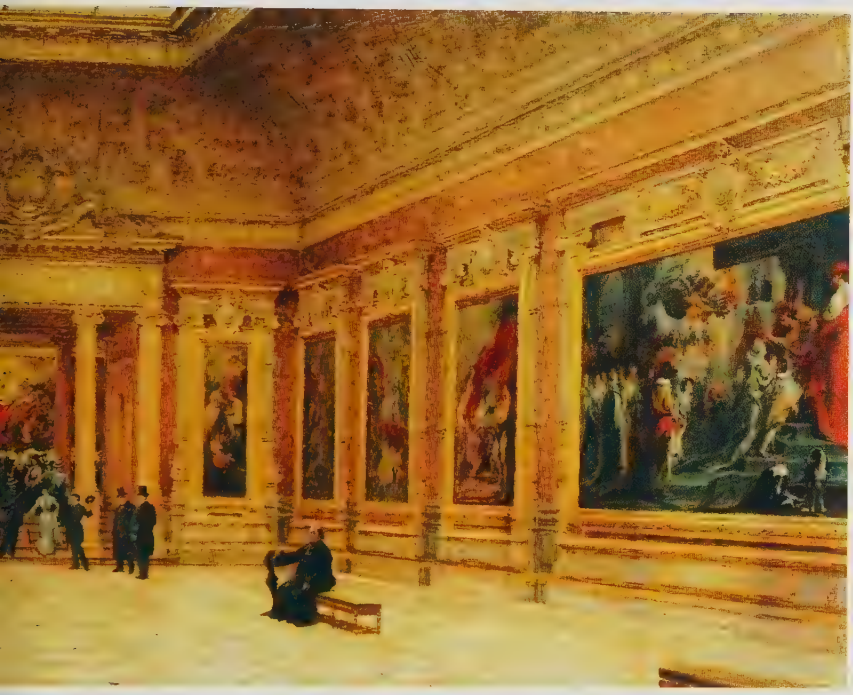
La conquête du palais par le musée ne va pas sans défaites. Le pavillon de Flore et son aile sont cédés provisoirement à l'Union centrale des Arts décoratifs et attribués au Musée en 1883. Ils sont pourtant occupés successivement par le préfet – Eugène Poubelle, dont le nom brille aujourd'hui au firmament de l'hygiène, y habite jusqu'en 1894 –, puis par le ministère des Colonies et enfin par celui des Finances. En 1961 seulement, le ministre de la Culture André Malraux reçoit les clefs; et entre 1968 et 1972 se fait la présentation muséologique.

Le pavillon des États abrite d'abord l'administration parisienne dans l'attente de son nouvel hôtel de ville. Puis des expositions temporaires préludent à l'installation du Musée, en 1910, qui y déploie à l'étage, dans un décor chargé, les toiles peintes par Rubens pour la galerie du Luxembourg. Au rez-de-chaussée, c'est en 1932 qu'ouvre le département des Sculptures, d'un purisme plus moderne.

Dans l'aile nord, le pavillon de Marsan et l'aile adjacente reçoivent les collections de l'Union des Arts décoratifs en 1905, dans une présentation très éclectique, récemment rénovée.

Reste, intouchable, le ministère des Finances, calé dans les salons de l'aile Rivoli, environné de bureaux, bateau amiral d'une flottille d'autres administrations dépendantes situées dans le quartier.

Dernières gypseries, la salle des Rubens (ci-dessus) aménagée par l'architecte Redon, le frère du peintre visionnaire, en 1910. Landowski disait de lui, méchamment – et justement : « Quand il parle, paraît intelligent. À l'œuvre il en est encore à Versailles. » Au pavillon de Flore (en haut, à gauche), présentation temporaire, touffue à l'extrême, des objets de l'Union des Arts décoratifs et escalier Grand Siècle de Lefuel (à droite).



La décision de lui construire un bâtiment à sa mesure, à Bercy, et d'affecter au Musée ses locaux crée, en septembre 1981, le Grand Louvre.

Les collections croissent et se multiplient

Le nécessaire développement des surfaces d'exposition suit le rythme effréné des acquisitions. Les crédits au début sont bien maigres ; ils sont actuellement financés par des arrérages de legs et surtout par les bénéfices de la Réunion des Musées nationaux, qui gère les services commerciaux – expositions, publications, moulages et bijoux. Mais dès les débuts de la III^e^ République, un grand élan de générosité enrichit superbement le Musée. Edmond de Rothschild, l'un des donateurs majeurs du Louvre, finance les fouilles

Le grand sphinx de granit rose provenant de Tanis est au Louvre depuis 1828 et trône depuis 1849 au milieu des grands monuments en granit et en basalte. Il alimente les rêves d'exotisme d'un public d'amateurs. Mais le musée tient à sa mission pédagogique : un gigantesque cartel devant ses griffes est là pour expliquer.

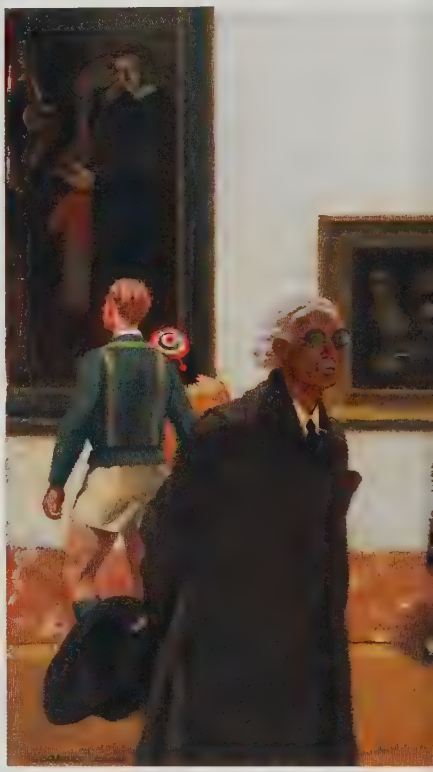
de Milet et de Magnésie, fait don du superbe trésor d'argenterie romaine trouvé à Boscoreale près de Pompéi et lègue le cabinet Edmond de Rothschild, musée de la Gravure et des Livres illustrés, qui forme une section spéciale du cabinet des Dessins. La baronne Delort de Gléon offre le noyau de la section islamique.

Pour compenser la politique officielle, académique, de grands amateurs font entrer la peinture nouvelle : le peintre Caillebotte veut promouvoir ses amis impressionnistes (1894) ; Thomy-Thierry, collectionneur de bronzes de Barye et de tableaux de Corot, impose l'école de Barbizon (1902) ; tandis qu'Étienne Moreau-Nélaton, désespéré par la mort de ses proches dans l'incendie du bazar de la Charité, reporte sa passion sur les toiles impressionnistes et les dessins romantiques, qu'il cède au public (1927).

La collection est une passion dévorante. La léguer au Louvre vise non seulement à la préserver, à la donner aux regards de tous, mais aussi à se perpétuer. Des salles sont réservées aux donateurs La Caze, Duchâtel, Thiers, Thomy-Thierry ; à la collection de Camondo (1911), riche de pièces extrême-orientales, de toiles impressionnistes et de meubles du XVIIIe siècle ; aux peintures du baron Schlichting ; à l'ancien propriétaire des magasins du Louvre, Alfred Chauchard, passionné de bronzes de Barye et de toiles du XIXe siècle ; ou encore à la collection Beistegui, spécialisée dans les plus beaux portraits.

D'autres bienfaiteurs souhaitent l'anonymat, ou l'effort collectif. La création de la Société des Amis du Louvre en 1897 apporte à tous la possibilité de devenir donateur. Plus récemment, la souscription nationale en faveur du *Saint Thomas* de Georges de La Tour a suscité un large mouvement de défense du patrimoine national.

Devant les tableaux, les copistes sont à l'œuvre. Frêles jeunes filles du monde à la taille bien prise, juchées sur une échelle ; rapins intéressés qui vendent leurs reproductions aux touristes de passage ; élèves de l'école des Beaux-Arts qui apprennent le métier.



Après le musée, on crée la muséologie

Désormais, c'est l'« œuvre », l'« objet », qui fait la force du Musée. L'œuvre vedette devient symbole : *La Joconde*, dont le vol rocambolesque accroît la notoriété, la *Vénus de Milo* et la *Victoire de Samothrace* gagnent un statut nouveau d'universalité. On vient au Louvre comme on va au spectacle. Depuis l'Exposition universelle de 1855, le Louvre est ouvert en semaine au public, alors qu'auparavant il était réservé aux artistes. On y amène les enfants le dimanche. On invente le tourisme, bientôt les voyages organisés : c'est l'affluence.

La décoration peinte ou sculptée perd de son importance malgré les regrets des architectes, contraints de se rattraper sur les inévitables escaliers : Edmond Guillaume qui rend lugubre l'ancienne salle des États et tente en vain de terminer l'escalier Daru ; Victor Blavette qui achève l'escalier Mollien (1910-1914) ; et surtout Albert Ferran qui balaie le décor inachevé et kitsch de l'escalier Daru et organise, en 1934, une mise en scène monumentale pour exalter la *Victoire de Samothrace*. C'en est fait des plafonds peints, hormis quelques exceptions, par Carolus-Duran (1878) ou bien par Hector Le Roux (1889).

Au cœur du Vieux Louvre, dans un plafond de bois sculpté à la Renaissance, Georges Braque fait voler ses grands oiseaux bleus. Essai de mariage entre l'ancien et le contemporain, qui prélude aux plafonds de l'Opéra et de l'Odéon ? Plutôt tradition classique. Déjà, à cette place, Blondel avait encastré en 1822 une toile, *La Dispute de Neptune et de Minerve*, expulsée par l'art moderne.

C'est donc la surprise quand, en 1953, Georges Braque reçoit commande de la composition peinte pour l'antichambre du Roi.

Tous les efforts des architectes et des conservateurs tendent désormais à la mise en valeur des œuvres. Les accrochages incroyablement serrés du XIX^e^ siècle s'aèrent. L'attention à la lumière se fait plus précise, à mesure d'ailleurs que l'électricité pénètre peu à peu dans le palais, dans ses vitrines.

Les exigences de l'histoire interdisent les mélanges impossibles entre les civilisations, comme on le faisait au début du XIX^e^ siècle. Cycles chronologiques, aires de civilisation, écoles artistiques imposent des circuits, exigent des juxtapositions logiques. Pédagogie et esthétique sont alors les maîtres mots.

Murs blancs, tableaux sagement alignés. Les beaux gars sportifs, les vieux messieurs distingués, les enfants le nez en l'air, c'est l'exaltation réaliste d'un public populaire et attentif. Pas une ombre de poésie dans ce tohu-bohu bon genre (ci-dessus, *Dans la Grande Galerie du musée du Louvre* de Georges Leroux, vers 1947).

L'appartement du premier écuyer de l'empereur était un aimable pastiche du style Louis XV. Dans le salon se pressaient les élèves de l'École du Louvre, entre 1882 et le déménagement en 1933 vers un lieu plus approprié. Les dames en chapeau-cloche, les futurs conservateurs, les auditeurs passionnés entourent l'écran. Les projections, une révolution de l'enseignement, permettent d'affirmer la spécificité d'un enseignement consacré à l'étude des objets.

Parallèlement les missions du musée évoluent. On invente la muséologie. L'école du Louvre est ouverte en 1882 pour former des spécialistes et diffuser le savoir. Le laboratoire de recherche est créé en 1931. Aux restaurateurs du département des peintures succède un service de restauration. Tout ce monde est logé au Louvre, avec la Direction des musées nationaux et la Réunion des musées nationaux, qui gère depuis 1895 le domaine commercial, et permet par ses bénéfices l'acquisition d'œuvres nouvelles. Car la volonté de diffuser la connaissance passe aussi par la reproduction, par l'édition et par les expositions. Le Louvre abrite longtemps la chalcographie et le moulage.

La nécessité de réorganiser les collections s'étant imposée, le directeur, Henri Verne, met sur pied un plan général en 1926, qui tient compte de l'abandon par le ministère des Finances du pavillon de Flore, effectif seulement en 1968 : en 1977, on ouvre

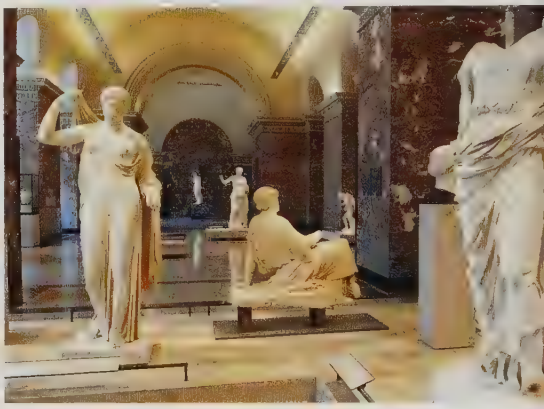
encore de nouvelles salles dans le cadre du « plan Verne ». Le musée est donc contraint d'abandonner peu à peu certains de ses champs. Déjà en 1878, l'archéologie américaine avait rejoint l'ancien musée du Trocadéro, futur musée de l'Homme ; puis le musée de la Marine émigre au nouveau palais de Chaillot en 1930, ainsi que l'atelier de moulage. Les collections extrême-orientales sont attribuées au musée Guimet en 1945. Le Louvre n'ayant jamais eu vocation à abriter l'art contemporain, les œuvres des artistes français vivants étaient présentées au musée du Luxembourg (1818-1937), et celles des étrangers au Jeu de paume. Elles ne pouvaient entrer au Louvre qu'après le décès de leur auteur. La création du musée d'Art moderne (1937), la présentation des chefs-d'œuvre impressionnistes au Jeu de paume (1945-1986), puis la transformation, en 1986, de la gare d'Orsay en musée de l'art occidental de 1848 à 1914, furent les étapes de la lente séparation d'avec l'art moderne.

Au gré des restaurations, des changements de présentation, parfois aussi en exode pour échapper aux guerres, les œuvres bougent. La *Vénus de Milo* est mise en caisse en 1939 ; *Les Noces de Cana*, immense toile de Véronèse, est raccrochée en 1949 ; en 1932, la *Diane* de Houdon part, primesautière, sur sa machine.

Le Grand Louvre

En 1981, la décision d'attribuer au musée l'aile des Finances oblige à repenser la muséologie en fonction du public. Après recensement des besoins, l'« Établissement public du Grand Louvre » entreprend les travaux, précédés de fouilles archéologiques.
En 1989, Ieoh Ming Pei, célèbre architecte sino-américain, dresse la pyramide de verre, à structure arachnéenne, qui abrite un vaste hall d'accueil, baigné par la lumière. En 1993, la première phase du redéploiement des collections est spectaculaire grâce aux 22 000 m² de l'aile Richelieu. La peinture française s'y expose au second étage et dans les 33 salles de la Cour Carrée, alors que celle du Nord reçoit un espace à la mesure des grands Rubens. Les objets d'art occupent le premier étage, les sculptures françaises le rez-de-chaussée. Les antiquités orientales, riches des reliefs et des gigantesques taureaux du palais de Khorsabad, y commencent leur parcours.

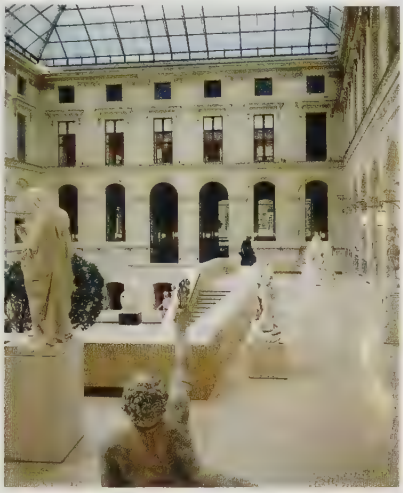
Et le redéploiement se poursuit dans l'ancien Louvre qui se rénove, année après année. 1997 est particulièrement faste avec la réouverture des salles des Antiquités égyptiennes, d'une large part des antiquités grecques et romaines, de la salle des Sept mètres pour la peinture italienne (XII^e-XV^e siècles), des salles Mollien pour les arts graphiques, de l'aile Sackler pour les antiquités orientales. En 1998-1999, les chantiers se déplacent au sud, où l'aile de Flore voit s'implanter l'École du Louvre, les salles des arts d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques, de nouvelles salles pour la peinture espagnole, les icônes et les arts graphiques. En 2004-2005, c'est la réouverture de la galerie d'Apollon restaurée, la salle



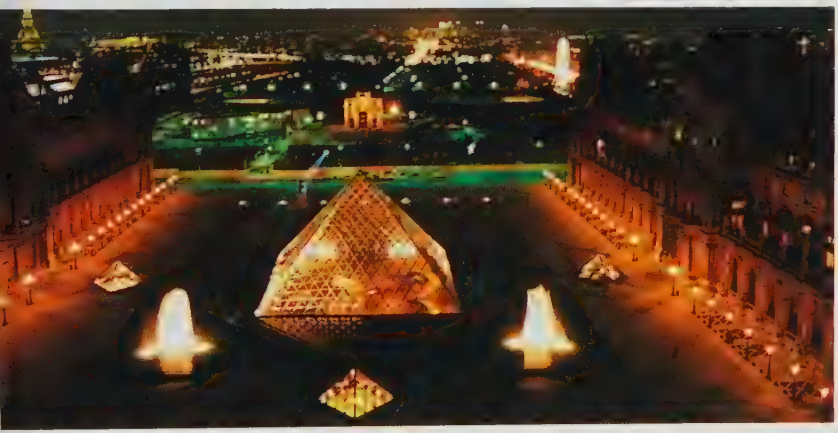
La galerie de la Grèce classique (ci-dessous) mélange désormais aux grands marbres, des céramiques, des objets et même des monnaies, afin de donner au public une vision transversale de l'art. Elle rompt ainsi avec la partition par technique qui était la règle depuis l'origine du musée. Au fond, dans l'axe, la *Vénus de Milo* a retrouvé la place qu'elle avait reçue en 1824.

Sommet émergé de l'iceberg, la Pyramide règne à la surface de la cour Napoléon. Elle est le poumon d'un monde souterrain qui accueille le public et offre au musée une souplesse nouvelle de circulation. À gauche, l'aile Denon, entrée traditionnelle de l'ancien musée ; à droite, l'aile Richelieu, ancien ministère des Finances, devenue musée en 1993.

du Manège pour les sculptures antiques des grandes collections des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, et la salle des États, où brille la *Joconde*. En 2010, l'autre star, la *Vénus de Milo*, domine la galerie de la Grèce classique repensée et rénovée. D'autres chantiers sont en cours. Rudy Ricciotti et Mario Bellini élèvent une architecture novatrice dans la cour Visconti pour le département des arts de l'Islam, alors que se préparent les nouvelles salles des antiquités méditerranéennes et celles du mobilier du XVIII^e^ siècle. Mais les chantiers du Louvre sont aussi ailleurs : à Lens, dans le Nord de la France, une antenne proposera une muséographie nouvelle pour des collections qui y seront prêtées, alors qu'à Abu Dhabi, l'agence France Museum prépare un grand établissement auquel le Louvre donne son nom et son appui. Le redéploiement se poursuit dans l'ancien Louvre qui se rénove, signe du perpétuel devenir d'une institution foisonnante, toujours soucieuse de conserver un patrimoine national unique, et de le faire partager.



Les trois cours de l'ancien ministère ont été couvertes d'immenses verrières dont la lumière est adoucie par de discrètes lames pare-soleil. La sculpture française de plein air se déploie dans deux d'entre elles, la cour Marly et la cour Puget (ci-dessus).



TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

130
Les architectes et leurs maîtres

140
Le Louvre et ses écrivains

144
L'art vivant au Louvre

148
L'art contemporain au Louvre aujourd'hui

150
De la briquabraquologie à la collection, de la collection au musée

152
Annexes

Les architectes et leurs maîtres

Construire n'est pas seulement mettre pierre sur pierre : le maître d'œuvre doit compter sur les impératifs donnés par le pouvoir. La création architecturale se plie aux directives royales, ministérielles, parlementaires ou impériales.

Un rare compte de construction de Charles V, en 1365-1368, copié par un érudit, permet de connaître par le menu les aménagements du château : on y apprend qu'un Pierre Lescot (déjà) tend des fils pour empêcher les oiseaux d'entrer dans la bibliothèque par les fenêtres ; qu'il y a une salle « Saint-Louis » (déjà) ; et que cheminées et « chauffedos » tiennent une place importante dans le confort.

43. Pour avoir abbatu les créneaux depuis la tour devers la Taillerie, tout au long du costé des jardins, jusqu'à la tour devers la Fauconnerie, et en retournant de l'autre costé de la salle Saint-Louis, dont on a osté une assize pour l'encorbeillement qui court tout au long des murs et des tours, etc. Le 15 janvier 1365 fut mesuré la besogne en la manière qui ensuit : – Premièrement le pan de mur entre la tour qui faict fer de cheval devers l'Artillerie, et la tour devers la Fauconnerie, a de long quinze toises et demy et deux pieds, et de haut, depuis le commancement de la neufve maçonnerie jusqu'à l'enchapement en droit les planchiers, trois toizes deux pieds valant cinquante deux toizes et demy, deux pieds. *Item*, pour les deux arcs de pierre d'icelles aisances. *Item*, lad. tour devers la Fauconnerie a de pourtour XI toizes parmy le milieu ; et de haut, depuis la neufve maçonnerie jusqu'à l'enchapement, deux toises et demyes. *Item*, pour le chauffedos en droit la chambre de la Reine.

Item, le pan de mur devers les jardins, entre icelle tour et la tour du milieu, a de long dix huit toizes trois pieds.

Item, lad. tour du milieu devers lesd. jardins a de pourtour six toizes cinq pieds et demy.

Item, pour la saillie des encorbeillemens d'icelle tour, pour le chauffedos de l'oratoire du Roy, onze toizes douze pieds et demy.

Item, pour la voute dud. oratoire, une toize et demy, etc.

Somme IX^e XII toizes demyes demy quart c. s. chacun toise carrée, parmi quelz ont esté quis eschaffaux, chables, engins, taillié et assis la pierre ; fait le mortier ; et l'en leur a livré la matière sur le lieu.

Le mur de la salle Sainct-Louis, les fondemens ont dix pieds de parfont, sur cinq toises et un pied de long, etc.

44. Pour avoir abattu trois viez pignons, l'un où fut la terrasse plomée, et les deux autres en la chambre où le Roy souloit gésir aud. Louvre ; par marchié faict . . . . . XLVIII s. p.

45. Colin le Charron, tailleur de pierre, pour avoir taillé une huisserie et la voussure empointée, et un chanteau ouquel a un archet ; et dedans iceluy un escu de France adestré de deux angelos ; icelle huisserie entre la salle neuve du

Roy et sa chambre devers la rue d'Otherice, aud. Louvre ; par marché faict .....XIIII l. p.

46. Jean de Sainct-Romain, ymager, pour avoir taillé deux reprinses, l'une un beuf et l'autre un esgle, chacun tenant un rouleau en maniere des Évangélistes, lesquelz servent, sur le chanteau où sont les armes du Roy, pour porter le pignon du dernier étage de lad. viz ; par marché .....VI l. VIII s. p.

47. Drouet de Dampmartin, tailleur de pierre, pour avoir taillé une huisserie à voulsure empointée et un chanteau auquel a un archet ; et dedans iceluy archet un escu des armes de la Royne, devers la rue d'Osteruche ; par marché ..... XIIII l. p.

48. Jean Bairot, maçon, pour avoir faicte l'assiette de maçonnerie du gros mur de IX pieds d'espois, lequel faict closture tout contremont entre les sales et chambres neuves du Roy et de la Royne, aud. Louvre, devers la Taillerie ; et y sont faictes trois grandes cheminées, chacune de quinze pieds de lé pardevant, et de douze piedz ou font, endroit les contrecœurs, l'une pour la sale du Roy, l'autre pour la sale de la Royne, et l'autre pour la sale de commun, l'un en droit l'autre ; et sont faictes les languettes et manteaux de pierre de taille et les jambes et les huisseries où il appartient ; et est fondé led. mur huit pieds et demy en terre, etc.

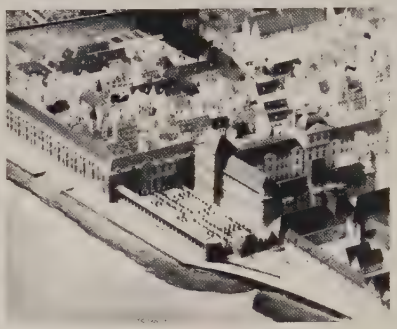
49. Jean de Sainct-Romain, pour avoir faict quatre images de pierre, assavoir une de N. D. et une de sainct Jean, pour les deux pignons de la grand viz neuve ; une de sainct Michel et l'autre de sainct Georges, pour les deux costez du pignon de la grand chambre du Roy, où fut la sale Sainct-Louis, etc. .....XIX l. IIII s. p.

[...] 106. Jacques du Parvis et Jean Grosbois, huchiers, pour leur peine d'avoir dessemblé tous les bancs et deux roës qui estoient en la librairie du Roy, au Palais, et iceux faict venir aud. Louvre, avec les lettrins et icelles roës estrécies chacune d'un pied tout autour ; et tout rassemblé et pendu les lettrins ès deux derraines estages de la tour devers la Fauconnerie, pour mettre les livres du Roy ; et lambroissié de bois d'Illande le premier d'iceux deux estages tout autour par dedans, au pris de L francs d'or, par marché faict à eux par led. maistre Jacques, 14e jour de mars 1367. Et depuis, pour ce que les sièges estoient trop viez, ont esté faictz de mérien nuef que lesd.

Le Louvre de Philippe Auguste. Maquette illustrant l'état probable du château.

Le Louvre de Charles V. La maquette montre bien les lices au bord de la Seine.

Le Louvre en 1572. Sur la maquette, deux ailes de la petite cour du palais ont été reconstruites, face aux ailes médiévales.



Le Louvre en 1643. Petite Galerie, Grande Galerie, doublement de l'aile Lescot : on voit sur la maquette les grands travaux des Bourbons.

huchiers ont quis, dont led. marché leur a esté creu de VIII francs, tant pour ce que pour courbe et siages de LX pieces de grans bois. *Item*, pour deux fors huis pour iceux deux estages, de sept pieds de haut, de trois pieds de lé, et trois dois d'espoisse, VIII francs d'or. Pour ce, parmy quatre quictances, etc... qui font pour le tout LXVI. francs d'or valentLII l. XVI s. p.

107. Jean Caillou et Geffroy le Febvre, jardiniers, pour leur peine d'avoir replanté sauge, exope, lavende, fraisiers et plusieurs autres herbes ez jardins dud. Louvre ; et iceux jardins fouys tout autour, et livré aucunnes herbes et semences, et renouvellé tous les sentiers des préaux, et porté hors les mauvaises herbes et ordures desd. jardins ; par marchié faict à eux par led. maistre Rémon, 18e jour de mars 1367 ; pour ce . . . . . .X l. p.

108. Pierre Lescot, cagetier, pour avoir faict et treillissé de fil d'archas au devant de deux croisiées de chassis et de deux fenestres flamengés, ez deux derrains estages de la tour devers la Fauconnerie, aud. Louvre, où est ordonné la librairie du Roy, pour deffense des oyseaux et autres bestes, à cause et pour la garde des livres qui y seront mis ; pour fil d'archas, crochet de fer et peine de ce, par marchié faict à luy par led. maistre Jacques, 4e jour de mai 1368, et quictance 3 juin ensuivant, en XVIII francs d'or . . . . . .XIIII l. VIII s. p.

Comptes de Charles V, *in* Adolphe Berty, *Topographie historique du Vieux Paris, région du Louvre et des Tuileries*, I, Paris, Imprimerie nationale, 1866

« Toi L'Escot dont le nom jusques aux astres vole », écrit Ronsard. En 1546, Pierre Lescot entre en scène, nommé architecte du Louvre par François Ier. Il se maintiendra sous Henri II et ses fils, jusqu'à sa mort en 1578, à 32 ans, sur un chantier.

FRANÇOIS, par la grâce de Dieu, roy de France, à nostre cher et bien amé Pierre Lescot, seigneur de Claigny, salut et dilection. Parce que nous avons délibéré de faire bastir et construire en nostre chastel du Louvre un grand corps d'hostel, au lieu où est de présent la Grande Salle, dont nous avons fait faire les dessins et ordonnances par vous, duquel nous avons advisé d'en bailler la totale charge, conduicte et

superintendance, à cette cause soit besoin de vous faire expédier vos lettres de pouvoir, en tel cas requises ; pour ces causes, confians à plain de votre personne et de vos sens, suffisance, loyauté, prud'hommie et bonne expérience au fait d'architecture, et grande diligence, et aussy que vous avons amplement déclaré nostre vouloir et intention sur le fait desdits bastimens, au moyen de quoy sçaurez, autant bien que nul autre, conduire et vous acquiter de ladite charge à nostre grez et contentement ; vous avons commis et députté, commettons et députtons, et vous avons donné et donnons plain puissance, authorité, charge et mandement spécial par ces patentes, de ordonner du fait desdits bastimens et édiffices que avons ordonné estre fait en nostre chastel du Louvre, et autres que pourrons faire construire cy-après en nostre ville de Paris

Adolphe Berty,
Topographie historique du Vieux Paris, région du Louvre et des Tuileries, I

Colbert, méticuleux et ordonné, couche sur le papier ses critiques au premier projet du Bernin pour la façade du Louvre. En fait d'architecture, ses soucis principaux sont la majesté, la sécurité et… la météo.

Observations sur les plans et élévations de la façade du Louvre, envoyés de Rome par le cavalier Bernin

La première observation qui se doit faire est que ce superbe palais doit estre regardé non-seulement pour sa magnificence et pour sa commodité, mais mesme pour sa seureté, estant le principal séjour des rois dans la plus grande et la plus peuplée ville du monde, sujette à diverses révolutions.

Il est nécessaire de bien observer que dans les temps fascheux, qui arrivent presque toujours pendant les minorités, non-seulement les rois y puissent estre en seureté, mais mesme que la qualité de leurs palais puisse servir à contenir les peuples dans l'obéissance qu'ils leur doivent, sans toutefois qu'il soit nécessaire de construire pour cela une forteresse, mais seulement d'observer que les entrées ne puissent estre facilement abordées et que toute la structure imprime le respect dans l'esprit des peuples et leur laisse quelque impression de sa force. Quoyque l'on ne puisse douter que le cavalier Bernin ayt fait cette observation, son dessin mesme le tesmoignant, on estime toujours nécessaire de faire cette première observation.

2° Il est pareillement nécessaire de considérer le climat sous lequel ce grand palais doit estre situé, les matières avec lesquelles il doit estre construit, les maistres qui le doivent habiter, et les officiers qui doivent prendre soin de sa conservation.

Pour le premier, il est certain par une expérience universelle que la quantité de pluies et de neiges qui tombent à Paris, pendant les hyvers, empesche qu'aucune terrasse, ni mesme les combles plats, y puissent subsister au plus vingt ou trente années.

Pour le second, que toutes les matières dont on se peut servir ne peuvent résister longtemps aux injures de l'air sans estre soigneusement couvertes.

Pour le troisième, souvent nos rois ont esté longtemps sans habiter dans le Louvre.

Et pour le quatrième, dans les temps de guerre et de minorité, les maisons royales ont esté presque toujours abandonnées sans entretènement.

De toutes ces observations il résulte qu'il est presque impossible que les grandes galeries ouvertes et les terrasses qui sont exposées à toutes les injures de l'air puissent subsister en France, et beaucoup moins encore dans les maisons royales qui courent risque d'estre souvent abandonnées pour longtemps.

Il est vray que l'on pourroit fermer avec des croisées d'une forte menuiserie et des vitres la galerie haute, marquée dans le dessin dudit sieur cavalier ; et à l'égard des terrasses, les attiques pourroient donner moyen de faire des combles plats qui ne seroient point vus de dehors. Mais ce dernier moyen peut estre difficilement pratiqué en la partie de la galerie attachée à la petite cour, parce que n'estant que de 3 toises 1/2 ou 4 toises de large, il est difficile de faire un comble plat en un si petit espace.

Quant aux appartemens, il paroist clairement que ledit sieur cavalier Bernin a voulu mettre le principal et plus noble appartement dans cette face, et c'est ce qu'il convient d'examiner.

Sur cela, il y a diverses observations générales et particulières à faire.

Le Louvre en 1715. La maquette souligne les toitures absentes des ailes de la cour Carrée.

Les générales sont :

1° Qu'en France, les hyvers y estant beaucoup plus longs et plus humides qu'en Italie, l'appartement d'hyver doit estre toujours considéré comme devant estre habité depuis le mois d'octobre jusqu'à la fin de may, c'est-à-dire huit mois, et l'autre quatre ;

2° Que dans les maisons royales, le bruit ordinaire des corps de garde des différentes troupes qui servent à la garde des rois, de la multitude incroyable de carrosses et d'allans et venans, ne peut presque pas permettre que les rois et reynes logent sur cette face, encore qu'elle soit double ;

3° Que la raison de la longueur et grande humidité des hyvers oblige ou à exposer les appartements sains au midy ou au levant, ou au moins à leur donner assez d'ouvertures, afin que, dans les autres expositions du nord ou du couchant, le grand air purge les humidités de l'hyver.

4° Il semble qu'il soit nécessaire que quand on entre dans un grand palais on puisse voir, et en sa face et en son dedans, toute sa structure, avant que de monter et de voir la grandeur et la beauté des appartemens.

Il est nécessaire de voir dans les observations particulières sur chacune des stances marquées sur le dessin dudit sieur cavalier, si ces observations générales auront esté faites.
L'élévation de l'ovale en couronne paroist extraordinaire, et l'on croit mesme qu'elle pourroit avoir quelque chose de difforme.

Les couronnes de nos rois doivent estre fermées, la couverture seroit difficile.

Par toutes ces observations générales et particulières, l'on peut tirer une conséquence presque certaine que M. le cavalier Bernin n'a bien pensé qu'à la

façade de ce magnifique palais, laquelle est assurément superbe et magnifique, à l'exception de l'ovale qui s'élève en couronne, qu'il seroit peut-estre à propos de réformer par les raisons dites cy-dessus.

Ces observations sont envoyées audit sieur cavalier de la part du Roy, afin qu'il luy plaise revoir une seconde fois son dessin et le réformer sur celles qui seront de ses gousts.

Pierre Clément,
Lettres, Mémoires et instructions de Colbert, vol. V, pp. 246-250,
Bibl. Imp., Mss. Fonds Baluze,
Papiers des armoires, vol. 261, fol. 139

Le projet de Percier et Fontaine pour Napoléon restera valable pendant la Restauration. On y trouve tout : musée, opéra, bibliothèque, église, salle de cérémonie et les indispensables écuries, parkings de l'époque.

Dans leur premier projet, MM. Percier et Fontaine conduisaient presque jusque sur l'alignement de la façade du Louvre la galerie que l'on a élevée en face de celle qui règne le long de la Seine ; mais, d'après les modifications apportées à leurs plans et qui concilient l'économie avec d'autres considérations, cette galerie ne sera poussée que deux arcades au-delà du point où elle est actuellement arrivée, et elle n'aura que vingt-huit arcades du côté du Carrousel. Son extrémité orientale sera terminée par un grand pavillon. De ce pavillon, pour former le quatrième côté de la place du Carrousel, partira une autre grande galerie parallèle au château des Tuileries et qui ira joindre le pavillon du campanille. Elle sera de la même hauteur et recevra la même décoration que celles auxquelles elle est unie. La manière dont ses divisions sont réparties est très-ingénieuse, et prouve que sortir des règles est quelquefois un grand effet de l'art. Ordinairement les pleins et les vides sont combinés de façon que ce soit une arcade qui réponde au milieu de l'édifice. Ici nous avons quarante-six arcades : ainsi c'est un pilastre qui forme le milieu. La grandeur des ouvertures des arcades était commandée par celles qui existent déjà, et d'ailleurs cette irrégularité servira à dissimuler celle de la direction des axes du Louvre et des Tuileries, dont l'un traverse la vingt-deuxième arcade, et l'autre la vingt-troisième, en partant du campanille. Pour mieux masquer ce défaut, au point où se croisent ces axes, on élèvera une fontaine dont le bassin aura 8 toises de diamètre. Elle sera directement en face du milieu de l'arc de triomphe et de la grande porte des Tuileries, et par sa position, soit qu'on vienne de ce palais, soit qu'on arrive du Louvre, elle ne permettra pas de voir au premier coup d'œil que leurs milieux ne sont pas sur la même ligne. L'arc de triomphe gagnera aussi à cette disposition : étant mieux encadré, dans un espace moins vaste et près d'un monument plus petit, il paraîtra

Vue cavalière depuis les Tuileries. Le projet de Percier et Fontaine s'articule en cours multiples, rectangulaires et demi-circulaires.

plus grand, et les grilles qui doivent diviser la cour des Tuileries en trois parties contribueront encore à le faire paraître dans de plus justes proportions ; il semblera moins dépendre de tout l'ensemble du château que de la portion des anciennes Tuileries comprise entre les grilles.

Le dessous de la galerie transversale sera à jour et ouvert à la circulation publique ; il y aura même plus d'un rang de portiques. [...] Par son extrémité au sud elle communiquera avec le Musée royal, et elle est, dit-on, destinée à recevoir la bibliothèque royale. De ses entresols on passerait dans la bibliothèque particulière du Roi, et de là dans les archives du conseil d'état. [...]

À l'est il n'y aura qu'un portique qui s'élèvera seulement jusqu'au premier étage et sera terminé par une terrasse de 18 pieds de large, qui, en avant des autres ailes, régnera tout autour de la place, et sur laquelle seront des sorties pour les appartements du premier. Ces terrasses élevées, garnies de statues, de vases et d'orangers, ajouteront à l'agrément et à la beauté de tout cet ensemble ; ce seront des espèces de jardins suspendus : les bâtimens qui entoureront cette place feront partie de la bibliothèque et pourront contenir diverses collections.

En dehors et répondant au milieu de l'aile de gauche serait placée la salle de l'Opéra, dont l'architecture se raccorderait avec celle du bâtiment dont ce théâtre ferait, pour ainsi dire, partie. Cette salle très-grande, par ses dimensions et sa beauté, serait digne de figurer près du Louvre. Entourée, du moins de trois côtés, par une grande place qui en rendrait les abords faciles, elle s'étendrait jusqu'au château d'eau actuel, que l'on transporterait ailleurs, et elle ferait face à l'entrée du Palais-Royal, qui, par cette disposition, se rattacherait au Louvre et aux Tuileries. Mais peut-être, dans l'ensemble des projets conçus pour ces palais, la salle de l'Opéra est-elle la partie qui, sous le rapport de son emplacement, mérite le plus de devenir le sujet de discussions approfondies. On prendra sans doute en considération la proximité où elle serait de la bibliothèque royale, qui, si on la plaçait au Louvre, aurait beaucoup à redouter d'un si dangereux voisinage.

Derrière la nouvelle aile de droite du Louvre seront les écuries et les remises du Roi, qui renfermeront une vaste cour ornée de fontaines et d'abreuvoirs. Ces établissemens auront des dégagemens sur le quai, et ne communiqueront ni avec la place, ni avec les autres parties du Louvre. En les plaçant ainsi, on a trouvé le moyen de parer, et d'une manière utile, à l'inconvénient des différences de niveau, et l'on rétablit la régularité.

L'intervalle qui restera entre le portique dont il vient d'être question et le Louvre formera une cour d'honneur, qui, fermée à gauche par l'église du Louvre, le sera à droite par les bâtimens du Musée royal, à l'entrée duquel on ajoutera un vestibule à jour pour que les voitures y puissent arriver à couvert ; on pratiquera aussi sous le portique, pour les personnes à pied, une entrée qui donnera sur une nouvelle volée de l'escalier.

L'église du Louvre sera d'une belle dimension : à partir de son vestibule circulaire, elle aura environ 230 pieds de long en œuvre sur 120 de large ; offrant dans sa première moitié une nef qui s'élèvera au milieu d'un double rang de bas côtés, dans la seconde elle sera surmontée d'une coupole aussi spacieuse que celle de Sainte-Geneviève.

La peinture et la sculpture contribueront à faire de cette église un monument digne du Louvre, et nos beaux marbres entreront sans doute pour une grande partie dans la richesse de sa décoration. On arrivera à la tribune du Roi, au premier étage, par un magnifique escalier qui établira une communication entre les nouveaux bâtimens de cette partie et le Louvre : le dessus du vestibule de l'église sera occupé par une grande salle destinée à des cérémonies royales.

Comte de Clarac,
Musée de Sculpture antique et moderne…,
Paris, Imprimerie royale, 1841

Un souffle épique passe : Victor Hugo. Poète, son ambition pour le Louvre est purement intellectuelle : musée, bibliothèque et Institut.

Je suis favorable au projet. J'y vois deux choses : l'intérêt de l'État, l'intérêt de la ville de Paris.

Certes, créer dans la capitale une sorte d'édifice métropolitain de l'intelligence, installer la pensée là où était la royauté, remplacer une puissance par une puissance, où était la splendeur du trône mettre le rayonnement du génie, faire succéder à la grandeur du passé ce qui fait la grandeur du présent et ce qui fera la beauté de l'avenir, conserver à cette métropole de la pensée ce nom de Louvre, qui veut dire souveraineté et gloire ; c'est là, messieurs, une idée haute et belle. Maintenant, est-ce une idée utile ?

Je n'hésite pas ; je réponds : Oui.

Quoi ! vivifier Paris, embellir Paris, ajouter encore à la haute idée de civilisation que Paris représente, donner d'immenses travaux sous toutes les formes à toutes les classes d'ouvriers, depuis l'artisan jusqu'à l'artiste, donner du pain aux uns, de la gloire aux autres, occuper et nourrir le peuple avec une idée, lorsque les ennemis de la paix publique cherchent à l'occuper, je ne dis pas à le nourrir, avec des passions, est-ce que ce n'est pas là une pensée utile ?

Mais l'argent ? cela coûtera fort cher. Messieurs, entendons-nous, j'aime la gloire du pays, mais sa bourse me touche. Non-seulement je ne veux pas grever le budget, mais je veux, à tout prix, l'alléger. Si le projet, quoiqu'il me semble beau et utile, devait entraîner une charge pour les contribuables, je serais le premier à le repousser ; mais, l'exposé des motifs vous le dit, on peut faire face à la dépense par des aliénations peu regrettables d'une portion du domaine de l'État qui coûte plus qu'elle ne rapporte.

J'ajoute ceci : cet été, vous votiez des sommes considérables pour des résultats nuls, uniquement dans l'intention de faire travailler le peuple. Vous compreniez si bien la haute importance morale et politique du travail, que la seule pensée d'en donner vous suffisait. Quoi ! vous accordiez des travaux stériles, et aujourd'hui vous refuseriez des travaux utiles ?

Le projet peut être amélioré. Ainsi, il faudrait conserver toutes les menuiseries de la bibliothèque actuelle, qui sont fort belles et fort précieuses. Ce sont là des détails. Je signale une lacune plus importante. Selon moi, il faudrait compléter la pensée du projet en installant l'Institut dans le Louvre, c'est-à-dire en faisant siéger le sénat des intelligences au milieu des produits de l'esprit humain. Représentez-vous ce que serait le Louvre alors ! D'un côté une galerie de peinture comparable à la galerie du Vatican, de l'autre une bibliothèque comparable à la bibliothèque d'Alexandrie ; tout près

de cette grande nouveauté des temps modernes, le palais de l'Industrie ; toute connaissance humaine réunie et rayonnant dans un monument unique, au centre l'Institut, comme le cerveau de ce grand corps.

Les visiteurs de toutes les parties du monde accourraient à ce monument comme à une Mecque de l'intelligence. Vous auriez ainsi transformé le Louvre. Je dis plus, vous n'auriez pas seulement agrandi le palais, vous auriez agrandi l'idée qu'il contenait.

Cette création, où l'on trouvera tous les magnifiques progrès de l'art contemporain, dotera, sans qu'il en coûte un sou aux contribuables, d'une richesse de plus la ville de Paris, et la France d'une gloire de plus.

J'appuie le projet.

Discours de Victor Hugo à l'Assemblée sur l'achèvement du Louvre, février 1849

Le Nouveau Louvre de Visconti est pratique (écuries et passages couverts pour les piétons), impérial (salle des États et statues des hommes illustres), et s'inscrit dans la grande tradition, de Pierre Lescot en architecture, de Louis XIV et Napoléon Ier en politique.

Les nouvelles constructions de réunion du Louvre aux Tuileries consistent dans une aile à droite de la façade du vieux Louvre, et dans une autre à gauche en laissant le centre ouvert ; enfin, dans un corps de bâtiment sur la rue de Rivoli.

L'aile droite, par la différence de sol qui existe entre celui de la place du Carrousel et le quai du Louvre, donne un étage en soubassement ayant entrée par le quai, c'est-à-dire qu'en définitive le sol du quai du Louvre se trouve être de niveau avec celui des caves côté de la rue de Rivoli.

C'est dans cette partie des nouvelles constructions que seront placées les dépendances du château des Tuileries, telles que les écuries pour 140 chevaux, des box, des remises pour 50 voitures, un manège de 19 mètres de largeur sur 50 mètres de longueur ; enfin, tout ce qui doit accompagner l'habitation d'un souverain.

Le rez-de-chaussée de cette partie de bâtiment aura son entrée sur la place Napoléon III, et sera affecté spécialement aux expositions annuelles de sculpture.

Un vaste escalier, à l'instar de celui du Palais-Royal, conduira au premier étage, où seront placées les galeries d'exposition des tableaux modernes ; elles communiqueront de plain-pied, et sur plusieurs points, avec la galerie du Louvre, où sont les chefs-d'œuvre des maîtres anciens. Au point central, et dans l'axe du Palais-Royal, s'élèvera une salle qui sera destinée à réunir les grands corps de l'État, lorsque sa Majesté voudra les convoquer. Cette salle, richement décorée, aura 20 mètres de largeur sur 60 mètres de longueur ; elle comprendra, dans sa hauteur, deux étages avec un balcon destiné à recevoir les assistants.

L'aile de gauche, en tout semblable comme décoration extérieure à celle de droite, est destinée à recevoir les bureaux de deux ministères et l'habitation de deux ministres. Les cours intérieures de cette aile dissimuleront le défaut de parallélisme qui existé entre le bâtiment sur la rue de Rivoli et la galerie du Louvre.

Le corps de bâtiment faisant face, et dans l'axe du Palais-Royal, servira de passage aux piétons et aux voitures qui voudront aller de la place du Palais-Royal à celle Napoléon. Ce moyen d'abri est également suivi tout autour des deux ailes, ce qui permettra de

traverser à couvert tout l'espace compris entre le Palais-Royal et le quai de la Seine.

Au centre de la place Napoléon seront deux squares, dont les centres seront ornés des statues de Louis XIV et de Napoléon Ier ; des arbres verts, des eaux jaillissantes, des groupes, contribueront à l'ornementation de ces squares, qui seront éclairés par des candélabres. Les portiques qui encadrent cette place seront décorés de statues en marbre, représentant les hommes qui ont le plus illustré la France comme hommes d'État et comme artistes, à l'instar du Forum des anciens.

Cette décoration serait également appliquée à la façade du vieux Louvre, pour la mettre en harmonie autant que possible avec les ailes qui l'accompagnent. Il est évident que lorsque Pierre Lescot créa le chef-d'œuvre du Louvre, il dut sacrifier cette façade qui devient principale, et qui ne donnait alors que sur des rues désertes. Les changements opérés depuis la rendent tellement importante, qu'il est de toute nécessité de la mettre en harmonie avec le reste de cette vaste construction, qui comprendra, une fois terminée, 436,280 mètres de superficie, depuis la place de la Concorde jusqu'à la place Saint-Germain-l'Auxerrois, et qui, en définitive, sera le plus grand palais qui existe en Europe.

Le caractère de la nouvelle architecture sera emprunté religieusement au vieux Louvre ; tous les détails sont déjà moulés, et l'architecte fera abnégation de tout amour-propre pour conserver à ce monument le caractère que ses devanciers lui ont imprimé.

Louis Visconti,
« Description du modèle représentant l'achèvement du Louvre »

Le double palais du rêve de Visconti. Une masse trapézoïdale longuement étirée au fil de la Seine.

Le Louvre et ses écrivains

Ronsard, au XVI^e siècle, s'enthousiasme. Au XVII^e, les poètes deviennent critiques. Au XIX^e, les louanges fusent de nouveau. Mais le Louvre est aussi cadre de romans, décor des grands événements nationaux ou lieu de promenade du dimanche.

Courtisan, Ronsard encense Pierre Lescot, à la fois peintre, géomètre et architecte, qui s'accomplit à la façade du Louvre.

Jadis le roy François, des lettres amateur,
De ton divin esprit, premier admirateur,
T'aima pardessus tout : ce ne fut, en son
[âge,
Peu d'honneur d'estre aymé d'un si grand
[personnage,
Qui soudain cognoissoit le vice et la vertu,
Quelque déguisement dont l'homme fust
[vestu.
Henry, qui, après lui, tint le sceptre de
[France,
Ayant de ta valeur parfaite cognoissance,
Honora ton sçavoir ; si bien que ce grand
[roy
Ne vouloit escouter un autre homme que
[toy,
Soit disnant et soupant ; et te donna la
[charge
De son Louvre enrichy d'édifice plus large,
Ouvrage somptueux, à fin d'estre
[monstré.
Il me souvint un jour que ce prince, à la
[table,
Parlant de ta vertu, comme chose
[admirable,
Disoit que tu avois de toy-même appris
Et que sur tous aussi tu remportois le pris :
« Comme a faict mon Ronsard, qui, à la
[poésie,
« Maugré tous ses parens, a mis sa
[fantaisie. »
Et pour cela tu fis engraver sur le haut
Du Louvre une déesse, à qui jamais ne
[faut
Le vent à joue enflée, au creux d'une
[trompette ;
Et la monstras au Roy, disant qu'elle
[estoit faite
Exprès pour figurer la force de mes vers,
Qui, comme vent, portoient son nom vers
[l'univers.

Pierre de Ronsard

Auteur de gravures du projet de Le Vau, Olry de Loriande loue l'architecte, et surtout fait sa cour au Roi-Soleil.

Connoist que c'est de toy [le Louvre]
[qu'Ovide a dû parler
Lors qu'il nous a décrit sous de sçavantes
[fables
Les beautez d'un Palais que tu rends
[véritables :
Si l'éclat du Soleil n'eut ses yeux eblouis
Il nous auroit prédit que c'estoit pour
[Louis
Que le grand Apollon, ce père de
[lumières
L'animoit à parler de ces riches matières :
Cela se justifie en voyant ce Soleil
La devise d'un Roi qui n'a point de pareil
Et qui chérit si fort cet Astre et ses
[images

Qu'il le fait figurer sur ses plus grandes
[ouvrages.

Olry de Loriande,
Le Superbe Dessein du Louvre, 1670

Chantre de Paris et de l'Empire, Théodore de Banville embouche sa trompette, en 1857, pour rimer avec ampleur le Nouveau Louvre de Napoléon III.

Longtemps triste et courbé, le géant se
[redresse
Et, de ses mille tours, qu'on nous envie
[ailleurs,
La cité des palais regarde avec ivresse
La ruche colossale où sont les
[travailleurs !

Car il est accompli, ce miracle féerique,
Ce rêve fabuleux, conçu par des titans !
Si beau qu'à la pensée il paraît
[chimérique,
Avec ses murs plus forts que les ongles du
[Temps,
[...]
Achevé, tout brillant de jeunesse et de
[gloire,
Regardant l'univers ainsi que la cité,
Notre Louvre est debout, grand comme
[notre histoire,
Colosse harmonieux dans son immensité !
Oh ! pour finir cette œuvre où l'héroïsme
[abonde,
Paris, France, lutteurs ou glaive souverain,
Il fallait dans vos mains avoir tenu le
[monde
Tout palpitant, du Nil aux flots sacrés du
[Rhin !
[...]
Science, Amour, Génie, ô forces
[fraternelles.
Triple et sublime foi qui nous transfigura,
Oui, vos créations resteront éternelles,
Les siècles sont à vous, ce palais durera.

Théodore de Banville,
Paris et le Nouveau Louvre

La cousine Bette, l'abominable vieille fille, dont la jalousie rancunière ruinera tout et tous autour d'elle, habite dans les masures qui, en cette première moitié du XIX^e siècle, jouxtent encore le Louvre et jurent abominablement avec le palais en rénovation depuis l'Empire.

L'existence du pâté de maisons qui se trouvent le long du vieux Louvre est une de ces protestations que les Français aiment à faire contre le bon sens, pour que l'Europe se rassure sur la dose d'esprit qu'on leur accorde et ne les craigne plus. Peut-être avons-nous là, sans le savoir, quelque grande pensée politique. Ce ne sera certes pas un hors-d'œuvre que de décrire ce coin du Paris actuel, plus tard on ne pourrait pas l'imaginer ; et nos neveux, qui verront sans doute le Louvre achevé, se refuseraient à croire qu'une pareille barbarie ait subsisté pendant trente-six ans, au cœur de Paris, en face du palais où trois dynasties ont reçu, pendant ces dernières trente-six années, l'élite de la France et celle de l'Europe.

Depuis le guichet qui mène au pont du Carrousel jusqu'à la rue du Musée, tout homme venu, ne fût-ce que pour quelques jours, à Paris, remarque une dizaine de maisons à façades ruinées, où les propriétaires découragés ne font aucune réparation, et qui sont le résidu d'un ancien quartier en démolition depuis le jour où Napoléon résolut de terminer le Louvre. La rue et l'impasse du Doyenné, voilà les seules voies intérieures de ce pâté sombre et désert où les habitants sont probablement des fantômes, car on n'y voit jamais personne. Le pavé, beaucoup plus bas que celui de la chaussée de la rue du Musée, se trouve au niveau de celui de la rue Froidmanteau. Enterrées déjà par l'exhaussement de la place, ces maisons sont enveloppées de l'ombre éternelle que projettent les hautes galeries du Louvre,

noircies de ce côté par le souffle du nord. Les ténèbres, le silence, l'air glacial, la profondeur caverneuse du sol concourent à faire de ces maisons des espèces de cryptes, des tombeaux vivants.

Lorsqu'on passe en cabriolet le long de ce demi-quartier mort, et que le regard s'engage dans la ruelle du Doyenné, l'âme à froid, l'on se demande qui peut demeurer là, ce qui doit s'y passer le soir, à l'heure où cette ruelle se change en coupe-gorge, et où les vices de Paris, enveloppés du manteau de la nuit, se donnent pleine carrière. Ce problème, effrayant par lui-même, devient horrible quand on voit que ces prétendues maisons ont pour ceinture un marais du côté de la rue de Richelieu, un océan de pavés moutonnants du côté des Tuileries, de petits jardins, des baraques sinistres du côté des galeries, et des steppes de pierres de taille et de démolitions du côté du vieux Louvre. Henri III et ses mignons qui cherchent leurs chausses, les amants de Marguerite qui cherchent leurs têtes doivent danser des sarabandes au clair de la lune dans ces déserts dominés par la voûte d'une chapelle encore debout, comme pour prouver que la religion catholique, si vivace en France, survit à tout. Voici bientôt quarante ans que le Louvre crie par toutes les gueules de ces murs éventrés, de ces fenêtres béantes : « Extirpez ces verrues de ma face ! » On a sans doute reconnu l'utilité de ce coupe-gorge, et la nécessité de symboliser au cœur de Paris l'alliance intime de la misère et de la splendeur qui caractérise la reine des capitales. Aussi ces ruines froides, au sein desquelles le journal des légitimistes a commencé la maladie dont il meurt, les infâmes baraques de la rue du Musée, l'enceinte en planches des étalagistes qui la garnissent auront-elles la vie plus longue et plus prospère que celle de trois dynasties peut-être !

Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, 1846

Frédéric Moreau, le héros de L'Éducation sentimentale, *parcourt en dilettante le Paris révolutionné de février 1848. Il arrive ainsi aux Tuileries dont la prise, comme en 1830, est le symbole de l'insurrection réussie. Et Flaubert de décrire la réalité – les cohortes désordonnées du peuple détruisant justement ces symboles de l'ordre monarchique.*

Le palais regorgeait de monde. Dans la cour intérieure, sept bûchers flambaient. On lançait par les fenêtres des pianos, des commodes et des pendules. Des pompes à incendie crachaient de l'eau jusqu'aux toits. Des chenapans tâchaient de couper des tuyaux avec leurs sabres. Frédéric engagea un polytechnicien à s'interposer. Le polytechnicien ne comprit pas, semblait imbécile, d'ailleurs. Tout autour, dans les deux galeries, la populace, maîtresse des caves, se livrait à une horrible godaille. Le vin coulait en ruisseaux, mouillait les pieds, les voyous buvaient dans des culs de bouteille, et vociféraient en titubant.

– « Sortons de là, dit Hussonnet, ce peuple me dégoûte. »

Tout le long de la galerie d'Orléans, des blessés gisaient par terre sur des matelas, ayant pour couvertures des rideaux de pourpre ; et de petites bourgeoises du quartier leur apportaient des bouillons, du linge.

– « N'importe ! dit Frédéric, moi, je trouve le peuple sublime. »

Le grand vestibule était rempli par un tourbillon de gens furieux, des hommes voulaient monter aux étages supérieurs pour achever de détruire tout ; des gardes nationaux sur les marches s'efforçaient de les retenir.

Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, 1869

Racontée par Émile Zola, une visite au Louvre sous le second Empire.

Enfin, après avoir descendu la rue Croix-des-Petits-Champs, on arriva au Louvre.

M. Madinier, poliment, demanda à prendre la tête du cortège. C'était très grand, on pouvait se perdre ; et lui, d'ailleurs, connaissait les beaux endroits, parce qu'il était souvent venu avec un artiste, un garçon bien intelligent, auquel une grande maison de cartonnage achetait des dessins, pour les mettre sur des boîtes. [...]

Alors, sans s'arrêter, les yeux emplis de l'or des cadres, ils suivirent l'enfilade des petits salons, regardant passer les images, trop nombreuses pour être bien vues. Il aurait fallu une heure devant chacune, si l'on avait voulu comprendre. Que de tableaux, sacredié ! Ça ne finissait pas. Il devait y en avoir pour de l'argent. Puis, au bout, M. Madinier les arrêta brusquement devant *Le Radeau de la Méduse* ; et il leur expliqua le sujet. Tous, saisis, immobiles, se taisaient. Quand on se remit à marcher, Boche résuma le sentiment général : c'était tapé.

Dans la galerie d'Apollon,le parquet surtout émerveilla la société, un parquet luisant, clair comme un miroir, où les pieds des banquettes se reflétaient. Mlle Remanjou fermait les yeux, parce qu'elle croyait marcher sur de l'eau. [...]

Puis, la noce se lança dans la longue galerie où sont les écoles italiennes et flamandes. Encore des tableaux, toujours des tableaux, des saints, des hommes et des femmes avec des figures qu'on ne comprenait pas, des paysages tout noirs, des bêtes devenues jaunes, une débandade de gens et de choses dont le violent tapage de couleurs commençait à leur causer un gros mal de tête.
M. Madinier ne parlait plus, menait lentement le cortège, qui le suivait en ordre, tous les cous tordus et les yeux en l'air. Des siècles d'art passaient devant leur ignorance ahurie, la sécheresse fine des primitifs, les splendeurs des Vénitiens, la vie grasse et belle de lumière des Hollandais. Mais ce qui les intéressait le plus, c'étaient encore les copistes, avec leurs chevalets installés parmi le monde, peignant sans gêne ; une vieille dame, montée sur une grande échelle, promenant un pinceau à badigeon dans le ciel tendre d'une immense toile, les frappa d'une façon particulière. Peu à peu, pourtant, le bruit avait dû se répandre qu'une noce visitait le Louvre ; des peintres accouraient, la bouche fendue d'un rire ; des curieux s'asseyaient à l'avance sur des banquettes, pour assister commodément au défilé ; tandis que les gardiens, les lèvres pincées, retenaient des mots d'esprit. Et la noce, déjà lasse, perdant de son respect, traînait ses souliers à clous, tapait ses talons sur les parquets sonores, avec le piétinement d'un troupeau débandé, lâché au milieu de la propreté nue et recueillie des salles.

M. Madinier se taisait pour ménager un effet. Il alla droit à *La Kermesse* de Rubens. Là, il ne dit toujours rien, il se contenta d'indiquer la toile, d'un coup d'œil égrillard. Les dames, quand elles eurent le nez sur la peinture, poussèrent de petits cris ; puis, elle se détournèrent, très rouges. Les hommes les retinrent, rigolant, cherchant les détails orduriers.

« Voyez donc ! répétait Boche, ça vaut l'argent. En voilà un qui dégobille. Et celui-là, il arrose les pissenlits. Et celui-là, oh ! celui-là... Ah bien ! ils sont propres, ici !

– Allons-nous-en, dit M. Madinier, ravi de son succès. Il n'y a plus rien à voir de ce côté. »

Émile Zola,
L'Assommoir,1877

L'art vivant au Louvre

Le Louvre a été un grand centre d'art contemporain. L'Académie de peinture et de sculpture y a siégé jusqu'à la Révolution, avec ses cours de dessin, ses professeurs et ses élèves. Les artistes y ont logé jusqu'en 1806 avec leurs pinceaux, leur glaise, leur famille. Aboutissement de ces efforts, le Salon des artistes vivants, jusqu'en 1848.

« La cinquiéme Sale de la même enfilade de l'Appartement, est l'École du Modele »

Dans l'endroit de cette Sale, le mieux exposé à la lumiere du jour, est placee une espece de table élevée de deux pieds, sur laquelle se met le Modele, qui est un homme nud, auquel celuy qui le pose fait prendre, selon son idée, une certaine situation, que l'on appelle communément Attitude. Aux environs sont plusieurs bancs par degrez d'élevation, où se rangent les Étudians pour y dessiner à la lumiere du jour pendant les six mois de l'année où les jours sont les plus longs, & dans les autres à la lumiere d'une lampe à plusieurs lamperons, penduë de maniere à pouvoir éclairer avantageusement le Modele, & en même temps tous ceux qui dessinent d'après, chacun dans son aspect. La table étant mobile sur un pivot, on a la liberté de la tourner de tous côtez, pour faire choix du plus bel aspect du Modele, on pour le mettre en jour.

À toutes les faces des murs de cette Sale sont exposez plusieurs Desseins au crayon, & quelques bas reliefs de cire & de terre cuite, faisant partie de ceux que les Professeurs, chacun dans son mois d'exercice, sont obligez de donner à l'Academie, pour servir aux jeunes Étudians d'exemples à imiter.

Il y a deux Modeles entretenus à gages pour cette École : ils servent alternativement l'un à l'Academie, & l'autre aux Gobelins, excepté une des semaines de chaque mois, pendant laquelle ils sont posez tous les deux en groupe dans l'École de l'Academie.

Cette École du Modele est ouverte tous les jours de la Semaine, à l'exception des Dimanches & des Fêtes, sur les trois à quatre heures après midy, & tient deux heures entieres. Il n'y a point de vacances comme dans les autres excercices publics. Ce sont le Recteur en quartier, & le Professeur de mois, qui posent le Modele, & ils le revêtent quelquefois de draperies, pour former les Écoliers à cette sorte d'étude.

Nicolas Guérin,
Description de l'Académieroyale des arts, de peinture et de sculpture, 1715

Même le grand Corneille sollicite – en vers – un logement aux Tuileries.

Ouvre-moi donc, grand Roy, ce prodige
[des arts,
Que n'égala jamais la pompe des Césars ;
Ce merveilleux salon ou ta magnificence
Fait briller un rayon de sa toute-
[puissance,

Et, peut-être animé par tes yeux de plus
[près,
J'y ferai plus encor que je ne te promets.
Pierre Corneille,
septembre 1663

Sous Louis XIV, les courtisans et capucins, artistes et artisans occupent non seulement l'entresol de la Grande Galerie qui leur était réservé, mais se répandent alentour.

En des ailes moins royales, en des salles moins nobles, s'entassent une foule d'habitants variés. Des logements sont concédés à certains courtisans, M. de Vivonne, Mme de Thianges, M. de Saint-Aignan. D'autres sont légitimement occupés par des commensaux employés sur place. C'est le cas de ce pauvre M. Seguin, capitaine du château, qui ne sait où donner de la tête, entre la chasse aux occupants pirates, le maintien de l'ordre, la surveillance des matériaux abandonnés (le Louvre est inachevé, en grande partie sans toits), la recherche des sous-locations indues et la guerre aux prostituées des cours et des fossés. L'abbé de la Vau, bibliothécaire, est très normalement logé. Mais en outre le Roi a la bonté de le laisser nourrir et loger deux religieux, le P. Aignan et le P. Rousseau, dits bientôt « les capucins du Louvre », chimistes « qui travaillaient à faire des remèdes pour la médecine ». Ils ont construit, sans crainte des incendies, un laboratoire que décrit en 1678 *Le Mercure galant*, sans doute situé dans la cour du palais, en l'« apothicairerie ».

Mais les habitants les plus remarquables sont les savants et les artistes hébergés par le Roi au rez-de-chaussée ainsi qu'à l'entresol de la grande galerie. Dans les années 1680, on trouve ici Bérain et Isaac Silvestre, le géographe Sanson, l'armurier Piraube, le fourbisseur Renoir, le graveur Châtillon, le sculpteur Girardon (ce dernier occupe un « duplex »), Renaudot, rédacteur de *La Gazette de France*, le mécanicien Vigarani constructeur de la fameuse salle des machines, le graveur en médailles Chivron, l'horloger Bidoux, l'ébéniste André-Charles Boulle. Ce dernier a succédé, comme ébéniste du Roi et dans la qualité de *logé* (le *logé*, artiste et roturier du Louvre, n'est pas cousin du Roi, et se juge aussi bien loti que l'artistocratique *logé* de Versailles), à feu le sieur Jean Massé, de même état. La chose s'est passée en 1672, Sa Majesté se trouvant à la guerre. En bon surintendant des bâtiments, M. Colbert a demandé au Roi s'il convenait de laisser le logement de Massé au fils, assez médiocre, du défunt, ou s'il ne vaudrait pas mieux l'allouer au sieur Boulle, le plus habile ébéniste sur la place ; et le Roi a ordonné à M. Colbert d'attribuer l'appartement d'ébéniste « au plus habile », c'est-à-dire à André-Charles Boulle.

François Bluche, *La Vie quotidienne au temps de Louis XIV*, Hachette, 1984

Deux sculpteurs quémandeurs, Pajou et Francin, défendent leur espace vital.

À Paris, ce 3 juillet 1784

Monsieur le Comte,

Vous conoissez le petit logement construit dans mon Atelier puis qu'il vous a servie ces temps passez ; depuis que vous avez quitter ce lieu, un de mes confrere et en même temps mon voisin, M. Berruer, l'a ocupé pour y loger son pere et sa merre ; comme l'un est mort, et que l'autre vien d'aître placé dans une pension où l'on reçoit les personnes agée, il m'a remi le susdit logement ;

en conséquance j'ose vous demander une grace qui seroit de me permettre l'ouverture d'une porte sur la place de l'Oratoir, qui est le même cauté où l'ami Robert en a une ; elle seroit faite dans une cloison en plaître que j'ai été obligé de construir pour claure mon Atellier du cauté de cette Place ; on ne toucheroit en rien au mur du Louvre, et cela me procureroit le moyen de retrouver ce que je perd par l'absance des personnes qui ocupoient ce logement ; ce sera une petite allégance de ce que j'ai perdüe en vous remettant le logement des Galleries que vous aviez eü la bonté de me faire obtenir de Sa Majesté. La confiance que j'ai en vos bontés pour moi m'a henhardy à vous la demander.

Lettre de Pajou à d'Angiviller,
in Henri Stein, *Augustin Pajou,*
Émile Lévy éditeur, 1912

Mon père, Claude Francin, adjoint à professeur à l'Académie,ayant constitué son bien en rentes viagères, M. Flamen, mon beau-père, pour m'aider, m'a laissé occuper son atelier au Louvre. Je suis né dans ce palais, j'y ai toujours vécu et travaillé à différents ouvrages de sculpture ; je vous supplie, M^gr^, de vouloir bien me continuer la jouissance de cet atelier qui, aujourd'hui, avec un travail opiniâtre fait toute ma ressource et tout mon bien. Cet atelier d'ailleurs est situé sous la Colonnade, sans cheminée, sans cave ni cabinet d'aisance, et, conséquemment il ne peut être bien utile et commode qu'à un homme qui, comme moi, est sans fortune et adonné du matin au soir à ses occupations. Si vous ne me soutenez, M^gr^, vous verrez le fils de Francin, petit-fils de Le Pautre, arrière-petit-neveu de Coysevox, cousin des Coustou et des Legros, traîner une vie malheureuse avec une famille dont il est chargé et être forcé, pour subvenir aux premiers besoins, de faire de ces ouvrages que le goût et les connaissances réprouvent et condamnent.

Lettre de Francin à d'Angiviller,in
Correspondance des directeurs généraux des Bâtiments du Roi et des artistes,
Nouvelles archives de l'art français, 1878

Le Salon de l'Académieest l'occasion d'une confrontation générale des styles et des coteries. Au XIX^e^ siècle, les humoristes y fustigent surtout les mondanités superficielles.

Avant que d'entrer en chantier, il faut, mon ami, que je vous prévienne de ne pas regarder simplement comme mauvais les tableaux sur lesquels je glisserai. Tenez pour détestables [,] infâmes, les productions des Boizot, Nonnotte, Francisque, Antoine Le Bel, Amand, Parocel, Adam, Descamp, Deshayes le jeune et d'autres. N'exceptez d'Amand qu'un morceau médiocre, Argus et Mercure qu'il a peint à Rome ; et de Deshayes le jeune qu'une ou deux Têtes que son fripon de frère lui a croquées pour le pousser à l'Académie.

Quand je relève les défauts d'une composition, entendez, si elle est mauvaise, qu'elle restera mauvaise, son défaut fût-il corrigé ; et quand elle est bonne, qu'elle serait parfaite, si l'on en corrigeait le défaut.

Nous avons perdu cette année deux grands peintres et deux habiles sculpteurs : Carle Vanloo et Deshayes l'aîné, Bouchardon et Slodz. En revanche la mort nous a délivrés du plus cruel des amateurs, le comte de Caylus.

Nous n'avons pas été cette année aussi riches en grands tableaux qu'il y a deux ans, mais en revanche nous l'avons été davantage en petites compositions,

et ce qui console, c'est que quelques-uns de nos artistes ont montré des talents qui peuvent s'élever à tout. Et qui sait ce que deviendra Lagrenée ? Je me trompe fort ou l'école française, la seule qui subsiste, est encore loin de son déclin. Rassemblez, si vous pouvez, tous les ouvrages des peintres et des statuaires de l'Europe, et vous n'en formerez point notre Salon. Paris est la seule ville du monde où l'on puisse tous les deux ans jouir d'un spectacle pareil.

Diderot, *Salon de 1765*

SCÈNE II

Il est dix heures ; on va ouvrir ; je vais donc le voir ce salon de 1822 !... un vendredi !... Avec un billet de monsieur le directeur !... comme je vais m'amuser, comme il y aura du monde !... ce n'est pas public.

Air : *On dit que je suis sans malice.*
Pendant les jours de la semaine.
Pour mieux voir chacun se démène ;
On vient, on court, on est pressé,
Froissé, crossé... souvent blessé...
Le vendredi, la foule abonde,
Mais c'est la foule du beau monde ;
Et l'on a du moins l'agrément
D'être étouffé... bien poliment.

Quel honneur pour moi ! être admis dans une réunion de personnes aussi distinguées ! il y a plus de poussière, il fait plus chaud, on voit plus mal que les autres jours ; mais on est entouré de femmes charmantes, et j'ai toujours aimé les femmes charmantes !... On voit des amateurs, des artistes, des hommes d'État ; ils ne se trompent jamais... en peinture ! on écoute leurs jugemens, et l'on s'en fait un ensuite !... Mais il me semble ; oui, la porte s'ouvre ! et ces dames qui n'arrivent pas.

SCÈNE III

CHEVALET, CURIEUX et CURIEUSES, un CRIEUR

CHŒUR

Air : *Flic et flac et va qui roule.*
Vous tous que le sort protège ;
Au Salon portez pas ;
Il n'est plus de privilège !...
Sans billet, on n'entre pas.

1er CURIEUX

Là, point de débats sinistres !...
Tous les juges sont amis ;
Les députés, les ministres,
Sont souvent du même avis.

CHŒUR

Vous tous, etc.

2e CURIEUX

Bonnes mères de famille,
Tendres mères de Paris,
Au Salon mettez vos filles !...
Vous trouverez des maris.

3e CURIEUX

Moi, j'ai la douce espérance
De voir ma femme au Salon ;
Je n'ai pas la jouissance
De la voir à la maison.

CHŒUR

Vous tous que le sort protège,
Au Salon portez vos pas,
Il n'est plus de privilège !...
Sans billet on n'entre pas.

L'Amateurà la porte ou La Place du Louvre, Fages, 1822

L'art contemporain au Louvre aujourd'hui

Les artistes vivants ont toujours été appelés à travailler au décor du musée, d'Ingres à Georges Braque en passant par Delacroix et tant d'autres. Récemment, le Louvre a renoué avec la commande d'art contemporain : Anselm Kiefer, François Morellet et Cy Twombly offrent un décor pérenne monumental et foisonnant.

Le Louvre qui avait été le grand laboratoire de l'art contemporain a renoué avec lui dès 1953, lorsque Georges Braque a reçu la commande de grandes toiles pour l'antichambre de l'appartement du Roi, actuelle salle de l'argenterie romaine. Ses grands *Oiseaux*, insérés dans les boiseries des époques Renaissance et classique, préfiguraient les commandes d'AndréMalraux aux artistes contemporains pour l'Opéra et les théâtres. Malgré des projets nombreux, qui ne se concrétisèrent pas, l'art contemporain entra épisodiquement par le biais de présentations éphémères, tels des Picasso dans la Grande Galerie, ou d'expositions dossiers du département des Peintures, qui sous la direction de Michel Laclotte ouvrait la réflexion sur des œuvres anciennes. Le premier dossier, consacré au *Bain turc* d'Ingres, exposait par exemple, en 1971, des œuvres de quatorze artistes vivants, dont Picasso, Man Ray, Rauschenberg, Martial Raysse, Labisse. Devenu directeur du Louvre, le même Michel Laclotte inaugurait les espaces d'exposition du hall Napoléon par *Polyptyques* pour montrer la continuité du thème de l'œuvre en plusieurs parties, depuis le Moyen Âge jusqu'à l'époque contemporaine. Désormais, les expositions majeures s'accompagnent de commandes à des artistes contemporains ; *Copier/créer*, *D'après l'Antique*, *L'Empire du Temps*. Cependant que le département des Arts Graphiques était pionnier, tant par l'appel à des artistes contemporains pour réaliser des chalcographies dans la lignée des grandes commandes du siècle de Louis XIV, que par les cartes blanches données à Jacques Derrida, Peter Greenaway, Julia Kristeva, ou encore par les expositions, *Posséder et détruire* ou *La Peinture comme crime* qui considéraient l'art du dessin dans la longue durée, jusqu'à ses dernières vibrations.

La nomination de Marie-Laure Bernadac, chargée spécialement de l'art contemporain, allait donner une dimension nouvelle. Elle a fait dialoguer Miguel Barcelo avec Delacroix, Christian Boltanski avec les objets archéologiques des fouilles du Louvre, François Rouan avec Primatice, et Maurizio Cattelan avec toute la cour Napoléon. Des séries d'exposition « Contrepoint », depuis 2004, ont présenté des créations de toutes sortes disséminées au sein des collections, puis plus spécifiquement des céramiques de la manufacture de Sèvres au département des Objets d'art (2005),

et des sculptures dans les cours Marly (Fabro), Puget (Penone) et Khorsabad (Anish Kapoor). Des photographes, Patrick Faigenbaum, Candida Höfer, Jean-Christophe Ballot, Thomas Struth, ont trouvé au Louvre un vaste champ d'expérience. Des vidéastes ont dialogué avec les œuvres anciennes. Jan Fabre a pris possession par ses vastes compositions des salles de peintures nordiques. Les artistes russes ont investi le Louvre médiéval. Yan Pei Ming a proposé les funérailles de Mona Lisa dans le salon Denon, qui fait suite à la salle d'exposition de la Joconde ! Joseph Kosuth inscrit ses sentences en néon sur les murailles des fossés de Philippe Auguste. Tony Cragg expose à l'entrée de la pyramide et dans les cours Marly et Puget, en écho aux visages de caractère de F.-X. Messerschmidt présentés dans l'espace Richelieu (2011). Les grands invités, Toni Morrison, Patrice Chéreau invitent les artistes qu'ils aiment ou admirent en des cartes blanches ouvertes au monde de la création.

Pendant ce temps le jardin des Tuileries, rattaché au musée, est le lieu d'une innovation en perpétuel renouvellement. Une première campagne de remeublement confiée à Kirili a permis l'insertion d'œuvres des grands maîtres du XX^e siècle, Germain Richier, Rodin, Giacometti, auxquels se sont peu à peu ajoutées des œuvres d'artistes plus jeunes, Étienne-Martin, Penone, Carl André, Tony Cragg, Roy Lichtenstein, Gaston Lachaise. Certaines sont reparties, d'autres se mettent en place en un renouvellement permanent, grâce au Fonds national d'art contemporain, à Beaubourg et à des fondations. Chaque année, la FIAC vient y déposer pour quelques semaines des œuvres souvent immenses, telle l'araignée de Louis Bourgeois, *Maman*.

Il fallait aussi renouer avec la commande d'œuvres pérennes. Ce fut d'abord la grande composition murale d'Anselm Kiefer, *Athanor*, dans l'escalier de la Colonnade dit Assyrien, accompagné de sculptures dans les niches (2007). Ainsi peintures et sculptures viennent habiter un espace inachevé laissé vide depuis la création de Percier et Fontaine. Puis vinrent en 2010, deux grands artistes : François Morellet et ses onze vitraux géométriques en blanc et noir, qui s'inscrivent parfaitement dans les vitrages de l'escalier Lefuel ; et Cy Twombly qui a imaginé *The Ceiling*, un plafond pour la salle des bronzes antiques, où les noms inscrits en grec évoquent les sculpteurs de la Grèce.

Geneviève Bresc

Vitrail de Morellet dans l'escalier Lefuel.

De la briquabraquologie à la collection, de la collection au musée

Acquérir, montrer, amasser, étudier. Riches amateurs et spécialistes désargentés s'y adonnent sans compter au XIX^e siècle. Le Louvre sera souvent le point d'aboutissement de ces ensembles.

Sauvageot, que Balzac croque sous la forme du cousin Pons…

[…] Après avoir dépensé, depuis son retour de Rome, environ deux mille francs par an, Pons cachait à tous les regards une collection de chefs-d'œuvre en tout genre dont le catalogue atteignait au fabuleux numéro 1907.

De 1811 à 1816, pendant ses courses à travers Paris, il avait trouvé pour dix francs ce qui se paie aujourd'hui mille à douze cents francs. C'était des tableaux triés dans les quarante-cinq mille tableaux qui s'exposent par an dans les ventes parisiennes ; des porcelaines de Sèvres, pâte tendre, achetées chez les Auvergnats, ces satellites de la Bande-Noire, qui remenaient sur des charrettes les merveilles de la France-Pompadour. Enfin, il avait ramassé les débris du dix-septième et du dix-huitième siècle, en rendant justice aux gens d'esprit et de génie de l'école française, ces grands inconnus, les Lepautre, les Lavallée-Poussin, etc., qui ont créé le genre Louis XV, le genre Louis XVI, et dont les œuvres défraient aujourd'hui les prétendues inventions de nos artistes, incessamment courbés sur les trésors du Cabinet des Estampes pour faire du nouveau en faisant d'adroits pastiches. Pons devait beaucoup de morceaux à ces échanges, bonheur ineffable des collectionneurs ! Le plaisir d'acheter des curiosités n'est que le second, le premier c'est de les brocanter. Le premier, Pons, avait collectionné les tabatières et les miniatures. Sans célébrité dans la Bricabraquologie, car il ne hantait pas les ventes, il ne se montrait pas chez les illustres marchands, Pons ignorait la valeur vénale de son trésor.

Feu Dusommerard avait bien essayé de se lier avec le musicien ; mais le prince du Bric-à-Brac mourut sans avoir pu pénétrer dans le musée Pons, le seul qui pût être comparé à la célèbre collection Sauvageot. Entre Pons et monsieur Sauvageot, il se rencontrait quelques ressemblances. Monsieur Sauvageot, musicien comme Pons, sans grande fortune aussi, a procédé de la même manière, par les mêmes moyens, avec le même amour de l'art, avec la même haine contre ces illustres riches qui se font des cabinets pour faire une habile concurrence aux marchands. De même que son rival, son émule, son antagoniste pour toutes ces œuvres de la Main, pour ces prodiges du travail, Pons se sentait au cœur une avarice insatiable, l'amour de l'amant pour une belle maîtresse, et la *revente*, dans les salles de la rue des Jeûneurs, aux coups de marteau des commissaires-priseurs, lui semblait un crime de lèse-Bric-à-Brac. Il possédait son musée pour en jouir à toute heure,

car les âmes créées pour admirer les grandes œuvres, ont la faculté sublime des vrais amants ; ils éprouvent autant de plaisir aujourd'hui qu'hier, ils ne se lassent jamais, et les chefs-d'œuvre sont, heureusement, toujours jeunes. Aussi l'objet tenu si paternellement devait-il être une de ces trouvailles que l'on emporte, avec quel amour ! amateurs, vous le savez ! [...]

Balzac, *Le Cousin Pons*, 1847

Moreau-Nélaton introduit l'impressionnisme.

Étienne Moreau-Nélaton aimait passionnément ses tableaux ; avec ceux que son grand-père Adolphe Moreau avait possédés, les Delacroix surtout, acquis du maître lui-même, il avait vécu toute son enfance ; ils en avaient été les intimes témoins déjà tendrement appréciés ; mais sans doute cette tendresse se faisait-elle encore plus profonde, quand il considérait ceux, tel *Le Pont d'Argenteuil* de Monet, qu'avait choisis sous ses yeux une mère qui fut un des grands amours de sa vie. Si, tout jeune, il collectionna à son tour, ce fut entraîné par ces chers exemples ; mais bientôt, il se donnait tout entier à sa passion, et avec une telle ardeur qu'il ne mit pas quinze ans à réunir tout l'ensemble de chefs-d'œuvre que nous connaissons. Et chefs-d'œuvre certes que *Le Déjeuner sur l'herbe*, que *Le Pont de Narni* et *Le Pont de Mantes*, que *La Cathédrale de Chartres*, que l'*Hommage à Delacroix*, la *Vue de Zaandam* ou le *Carrières Saint-Denis* ; mais ce qu'il y a de particulièrement remarquable dans la collection, c'est que pas un, même parmi les ouvrages secondaires, n'est indifférent ; on les sent choisis par le même œil qui s'était fixé sur les toiles maîtresses, et cette belle unité, cet air de famille vient du goût, non seulement très sûr, mais surtout profondément personnel et impossible à influencer, de l'amateur. Il jouit ardemment des belles choses qu'il avait rassemblées et dans les pires douleurs qui puissent frapper un homme, elles lui furent une consolation et un réconfort. Il s'en sépara néanmoins... Songeait-il déjà, alors qu'il les acquérait une à une, que jamais elles iraient au Louvre ? Son amitié ne nous le confia point ; cette pensée cependant dut s'installer dans son esprit, que s'il ne faisait pas, lui, entrer dans nos musées ces peintres qu'il aimait entre tous, leur place n'y serait jamais ce qu'il souhaitait qu'elle fût ; qu'un lointain exil les attendrait ; peut-être aussi voulut-il que d'autres pussent jouir à leur tour des œuvres qui avaient fait sa joie : quand sa résolution fut prise, il l'exécuta sans tarder et, de son vivant, jeune encore, il offrit son trésor à la nation.

[...] Quand le drame fut entré dans sa vie, quand, le même jour, sa mère et sa jeune femme tendrement affectionnée eurent péri dans une affreuse catastrophe, quand plus tard, son fils fut héroïquement tombé au champ d'honneur, il lui fallut, quel que fût son amour pour les filles, beaux-fils et petits-enfants qui lui restaient, peupler sa solitude, et c'est alors qu'il commença d'écrire. Les crayons français du XVI^e^ siècle l'avaient toujours charmé ; de Chantilly à Saint-Pétersbourg, il parcourut l'Europe pour les rechercher et s'en fit l'historien averti. Puis les peintres modernes qui lui étaient le plus chers et que son ardeur, parfois brusquement combative, tenait particulièrement à honorer et à défendre, Corot d'abord, ensuite Delacroix, Millet, Jongkind, Daubigny, Manet, se « racontèrent » grâce à lui en d'excellentes monographies.

Frédéric Henriet, *Étienne Moreau-Nélaton, Notes intimes*, 1907

BIBLIOGRAPHIE

Histoire du musée et du palais : une somme incontournable

- Christiane Aulanier, *Histoire du palais et du musée du Louvre*, 10 vol., Paris, Réunion des Musées nationaux, 1948-1971.
Chaque volume retrace l'histoire d'une partie du palais ou d'une époque.

Histoire du palais : les grands anciens

Les auteurs ci-dessous ont publié les premiers les documents (parfois disparus ensuite) et ont réalisé les premières études critiques.
- Henri Sauval, *Histoire et recherche des antiquités de la ville de Paris*, Paris, 1724, rééd. 1979.
- Comte F. de Clarac, « Description historique et graphique du Louvre et des Tuileries », vol. I du *Musée de Sculpture antique et moderne*, Paris, Imprimerie royale, 1841.
- Adolphe Berty, *Topographie historique du vieux Paris, région du Louvre et des Tuileries*, Paris, Imprimerie impériale, 1866-1868, 2 vol. (Histoire générale de Paris).

Des synthèses anciennes

- Jean Galard, *Les Mots du Louvre*, Paris, Paris musées/Actes Sud, 2003.
- Louis Hautecœur, *Les Grands Palais de France : le Louvre et les Tuileries*, Paris, A. Morancé, 1928.
- Louis Hautecœur, *Histoire du Louvre. Le château, le palais, le musée des origines à nos jours, 1200-1928*, Paris, L'Illustration, 1928 ; rééd. 1940.
- Yvan Christ, *Le Louvre et les Tuileries, histoire architecturale d'un double palais*, Paris, Éditions Tel, 1949.

Des synthèses récentes

- Jacques de Fontgalland et Laurent Guinamard, *Le Louvre et son quartier. 800 ans d'histoire architecturale*, exposition, Paris, 1982 ; rééd. Paris, Ternes-Diffusion, 1984.
- Jean-Pierre Babelon, « Le Louvre, demeure des rois, temple des arts », in *Les Lieux de mémoire*, dir. Pierre Nora, t. II, Paris, Gallimard, 1986.
- Emmanuel Jacquin et Pierre-Nicolas Sainte Fare Garnot, *Le Château des Tuileries*, Paris, Herscher, 1988.
- Pierre Quoniam et Laurent Guinamard, *Le Palais du Louvre*, Paris, Nathan, 1988.
- Pierre Quoniam, *Histoire du palais du Louvre*, Réunion des Musées nationaux, coll. « Petits Guides », 1989.
- Hélène Guicharnaud, *Quand le Louvre raconte Paris*, Paris, Musée du Louvre/Paris musées, 2005.
- Pierre Rosenberg, *Dictionnaire amoureux du Louvre*, Paris, Plon, 2007.
- Geneviève Bresc-Bautier, *Le Louvre, une histoire de palais,* Paris, Musée du Louvre/ Somogy, 2008.
- Daniel Soulié, *Le Louvre pour les nuls*, Paris, Musée du Louvre/First, 2010.
- Guillaume Fonkenell, *Le Palais des Tuileries*, Arles, Honoré Clair/Cité de l'architecture et du patrimoine, 2010.

Des points particuliers

- Jean-Pierre Babelon, « Les Travaux de Henri IV au Louvre et aux Tuileries », in *Mémoires de la Fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Ile-de-France*, t. 29, 1978 (1979).
- Louis Hautecœur, *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV*, Paris, G. Van Oest, 1927.
- Pierre-Nicolas Sainte Fare Garnot, *Le Décor des Tuileries sous le règne de Louis XIV*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1988 (Notes et documents).
- Marie-Catherine Sahut et Nicole Garnier, *Le Louvre d'Hubert Robert*, exposition 1979, Réunion des Musées nationaux, Dossiers du département des peintures.
- Jean Chatelain, *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Paris, 1973.
- Geneviève Bresc-Bautier et Anne Pingeot, *Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries*, 2 vol., Paris, Réunion des Musées nationaux, 1986 (Notes et documents, 12).
- Jean-Claude Daufresne, *Louvre et Tuileries, Architectures de papier*, Liège, Pierre Mardaga, 1987.
- Jean-Pierre Cuzin et Claire Marchandise, *Dictionnaire du Louvre,* Paris, Réunion des Musées nationaux, 1997.
- Sylvain Laveissière, dir., *Napoléon et le Louvre*, Paris, Musée du Louvre/Fayard, coll. « Trésors du Louvre », 2004.
- Geneviève Bresc-Bautier, dir., *La Galerie d'Apollon au musée du Louvre*, Paris, Musée du Louvre/Gallimard, 2004.
- Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque*

romantique. Les décors du palais (1815-1835), Paris, Musée du Louvre/Fage, 2006.
- Jean Galard, *Promenades au Louvre en compagnie d'écrivains, d'artistes et de critiques d'art*, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 2010.

Les fouilles récentes

- Pierre-Jean Trombetta, *Sous la pyramide du Louvre, vingt siècles retrouvés*, Monaco, Le Rocher, 1987.
- Michel Fleury et Venceslas Kruta, *Le Château du Louvre*, Paris, Atlas, 1989.

Les travaux du Grand Louvre

- Émile Biasini, Dominique Bezombes, Jean Lebrat et Jean-Michel Vincent, *Le Grand Louvre*, Paris, Electa Moniteur, 1989.
- AA VV, *Les Grands Desseins du Louvre*, Paris, Hermann, 1989.
- Catherine Chaine et Jean-Pierre Verdet, *Le Grand Louvre, Du donjon à la pyramide*, Paris, Hatier, 1989.

L'art contemporain

- Anselm Kifer au Louvre, Paris, Musée du Louvre/Éditions du Regard, 2007.
- Marie-Laure Bernadac, dir., *Cy Twombly, The Ceiling. Un plafond pour le Louvre*, Paris, Musée du Louvre/Éditions du Regard, 2010.
- Marie-Laure Bernadac, dir., *L'Esprit d'escalier*, Paris, Musée du Louvre/Éditions du Regard, 2010.
- Tony Cragg, *Figure out, Figure in*, Paris, Musée du Louvre/Dilecta, 2011.

Toutes les informations pratiques concernant le musée du Louvre et ses expositions sont accessibles sur le site du Louvre: www.louvre.fr

TABLE DES ILLUSTRATIONS

COUVERTURE

1er plat Vue de nuit de la pyramide du Louvre (architecte : Ieoh Ming Pei), au premier plan, la pyramide inversée, photographie Caroline Rose.
Dos Jean Goujon, bas-relief de la façade de Pierre Lescot (détail). Musée du Louvre.
2e plat Projet d'aménagement du Carrousel (SARI).

OUVERTURE

1-7 Visiteurs dans différentes salles du musée du Louvre, photographies.
9 Noël, *Le Louvre et les Tuileries vus du quai d'Orsay*, peinture (détail). Musée Carnavalet, Paris.

CHAPITRE 1

10 Peintre flamand travaillant à Paris, XVe siècle, retable du parlement de Paris, le château du Louvre (détail). Musée du Louvre.
11 Fouilles dans la cour Carrée du Louvre.
12 Gilles de Rome, manuscrit du *Gouvernement des princes*. Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris.
13 Les fossés du château de Philippe Auguste.
14 Vue rapprochée d'un chantier médiéval (détail). Österreichische Nationalbibliothek, Vienne.
15 Mauzaisse, *Philippe Auguste faisant élever la Grosse Tour du Louvre vers 1200*, peinture. Mairie de Peyrolles-en-Provence.
16 Roger Adolphe, *Charles V rentrant au Louvre*, peinture. Musée de Versailles.
17 Tony Johannot, *Entrée de Charles VII à Paris après la retraite du duc de Bedford*, peinture, 1843-1845. Musée des Beaux-Arts, Angoulême.
18 Chapiteau dans la salle Saint-Louis au Louvre.
18-19 Salle Saint-Louis au Louvre.
19 *L'Illustration*, 12 janvier 1867, fouilles de la cour du Louvre. Coll. Debuisson, Paris.
20 L'enceinte dite de Charles V lors des fouilles archéologiques.
20-21 Hoffbauer, reconstitution hypothétique du Louvre sous Charles V.
21 Charles V, statue provenant du décor du Louvre du XIVe siècle Musée du Louvre.
22h *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, Octobre : semailles, château du Louvre. Musée Condé, Chantilly.
22b Maître de Saint-Germain-des-Prés, école allemande, actif vers 1500 à Paris, pietà (détail). Musée du Louvre.
23h Casque de Charles VI. *Ibidem*.
23b *Idem*.

CHAPITRE 2

24 Anonyme, école française, XVIe siècle, *Bal donné le 24 septembre 1581 à la cour d'Henri III pour le mariage d'Anne, duc de Joyeuse, avec Marguerite de Lorraine*, peinture. Musée du Louvre.
25 Jean Goujon, relief pour la façade de Pierre Lescot. *Ibidem*.
26h Jacques Le Mercier, élévation de la façade de Pierre Lescot sur la cour Carrée, dessin. *Ibidem*, cabinet des Dessins.
26b Pierre Lescot, premier étage et attique de l'aile Lescot sur la cour Carrée.

27 Alfred Johannot, *Henri II et sa famille*, peinture, 1835. Cercle Interallié, Paris.
28hg Jean Goujon, façade de Pierre Lescot (détail). Musée du Louvre.
28hd, **28b**, **29h** et **29b** *Idem*.
30g-31d Jean Goujon, Cariatides. *Ibidem*.
30-31 Androuet du Cerceau, tribune des cariatides, gravure. *Ibidem*, bibliothèque.
32-33 Anonyme, vue du palais des Tuileries, dessin. Bibliothèque nationale de France [BnF], Paris.
33 Alexandre-Évariste Fragonard, *Scène de la Saint-Barthélemy dans la chambre de la reine de Navarre*, peinture, 1836. Musée du Louvre.
34 Bernard Palissy, essais provenant d'un dépôt d'atelier, fouillé en 1986 dans la cour des Tuileries, céramiques. *Ibidem*.
35 « Catherine de Médicis recevant les ambassadeurs de Pologne aux Tuileries », tapisserie. Musée des Offices, Florence.

CHAPITRE 3

36 Étienne Barthélemy Garnier, *Henri IV accompagné de la reine Marie de Médicis et de Sully, se faisant présenter les plans de la construction des galeries du Louvre commencées en 1594*, peinture. Château de Pau.
37 Nicolle, *Vue du pont Neuf prise du Louvre*, aquarelle. Musée Carnavalet, Paris.
38 La galerie du Bord de l'eau, façade sud, photographie.
39h Anonyme français, XVII^e siècle, *Grand Projet pour le Louvre tel qu'Henri IV l'aurait désiré*, peinture, 1600 (repeinte au XIX^e siècle). Château de Fontainebleau, galerie des Cerfs.
39b Anonyme français, XVII^e siècle, *Entrée d'Henri IV à Paris en 1594*, peinture. Musée Carnavalet, Paris.
40-41 Zeeman (Reinier Nooms, dit), *Vue de l'ancien Louvre et du Petit Bourbon, prise de la Seine*, peinture. Musée du Louvre.
41 Copie antique d'après Leocharès, Artémis, dite Diane de Versailles, marbre. *Ibidem*.
42 Jacques Le Mercier, élévation du pavillon de l'Horloge, dessin. *Ibidem*, cabinet des Dessins.
42-43 Nicolas Poussin, *Célébration des noces d'Hercule et de Déjanire*, dessin. *Ibidem*, cabinet des Dessins.
44 Adam Franz Van der Meulen (d'après Lebrun), *Entrevue des envoyés des treize cantons suisses avec Louis XIV au Louvre, le 11 novembre 1663*, esquisse pour une tapisserie. Musée de Versailles.
45h Anonyme, école française, XVII^e siècle, *Portrait à mi-corps de Louis XIV devant une vue du palais des Tuileries vers 1670*, peinture. *Ibidem*.
45b Gilles Guérin, plafond de la chambre de parade de Louis XIV au Louvre.
46h Giovanni-Francesco Romanelli, *Mucius Scaevola*. Musée du Louvre, cabinet de la Reine.
46m Romanelli, *Les Députés du Sénat apportant la pourpre à Cincinnatus*. *Ibidem*, cabinet de la Reine.
46b Romanelli, *L'Été*. *Ibidem*, antichambre de la Reine.
46-47 Romanelli, *La Religion et les Vertus théologales* (octogone), et *Judith et Holopherne*. *Ibidem*, chambre de la Reine.
48 Israël Silvestre, *Fête au Louvre*, dessin. *Ibidem*, cabinet des Dessins.
48-49 Anonyme, XVII^e siècle, *La Seine et le Louvre vus du Pont Neuf*, peinture. Musée Carnavalet, Paris.
49 Charles Le Brun, projet pour la galerie d'Apollon, gravé par Saint-André. BnF, Paris.
50-51 Anonyme, école française, XVII^e siècle, *Vue de la Seine et de la Grande Galerie du Louvre*, peinture. Musée Carnavalet, Paris.
52b Anonyme, école française, XVII^e siècle, *Louis Le Vau*, peinture. Château de Versailles.
52-53 Israël Silvestre, « Le Carrousel de 1662 », dessin. Musée du Louvre, cabinet des Dessins.
54h Le Bernin, premier projet pour la façade orientale du Louvre, dessin. *Ibidem*, cabinet des Dessins.
54m Pierre de Cortone, projet pour la façade orientale du Louvre, dessin. *Ibidem*, cabinet des Dessins.
54b Charles Le Brun, projet pour la façade orientale du Louvre, dessin. *Ibidem*, cabinet des Dessins.
55 Le Bernin, *Louis XIV*, marbre. Château de Versailles.
56-57 Israël Silvestre, construction de la Colonnade, gravure. Musée du Louvre, bibliothèque.
57h Anonyme, école française, XVII^e siècle, profil et élévation du portail de la Colonnade du Louvre, dessin. Musée du Louvre.
57b Louvre, vue en enfilade de la Colonnade, vers la Seine, photographie.
58 Coysevox, *Colbert*, marbre. Musée du Louvre.
58-59 *Exposition des peintures et sculptures de messieurs de l'Académie, dans la galerie du Louvre*, 1699, gravure.
59 Abraham Bosse, *Leçons données dans l'Académie royale de peinture et sculpture*, gravure. BnF, Paris.
60h *Van Blarenberghe*

examinant, vers 1770, les plans en relief du royaume, miniature sur tabatière. Coll. part.
60b Alexis Belle, *Portrait de Louis XV assis sur son trône, revêtu du costume et des attributs du sacre*, peinture. Musée de Versailles.
60-61 Pierre Denis Martin, *Mehmet Efendi passant devant le Louvre en 1721*, peinture. Musée Carnavalet, Paris.
62-63 Gabriel de Saint-Aubin, *Salon de 1767 au Louvre*, aquarelle. Coll. part.
63 Pierre Antoine Demachy, *Les Guichets du Louvre*, peinture (détail). Musée Carnavalet, Paris.
64h Meunier, *L'Incendie du pavillon de Flore*, aquarelle. *Ibidem*.
64b Pierre Antoine Demachy, *Vue de fantaisie de la Colonnade du Louvre*, peinture. Musée du Louvre.
65 Desaubliaux, *Incendie du pavillon de Flore*. BnF, Paris.
66h Piranèse fils, *Feu d'artifice devant la Grande Galerie du Louvre*, peinture. Musée Carnavalet, Paris.
66b Anonyme, école française, XVIII[e] siècle, profil de la Grande Galerie et des logements au-dessous, dessin. Musée du Louvre.
67 Pierre Antoine Demachy, *Les Guichets de la Colonnade en 1791*, peinture. Musée Carnavalet, Paris.
68 Charles De Wailly (attr.), projet d'élévation et coupe de la Grande Galerie, dessin. Musée du Louvre, cabinet des Dessins.
68-69 Bélanger, projet de théâtre des Arts, place du Carrousel, dessin. Musée Carnavalet, Paris.
69 Étienne Louis Boullée, projet de salle d'opéra, place du Carrousel, dessin. BnF, Paris.

CHAPITRE 4

70 Couderc, *Percier et Fontaine présentent à Napoléon le plan de l'escalier du Musée*, peinture. Musée de Versailles.
71 Hubert Robert, *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre en 1796*, peinture (détail). Musée du Louvre.
72h Anonyme, école française, XVIII[e] siècle, *Louis XVI passant devant le Louvre en 1789*, aquarelle. Musée Carnavalet, Paris.
72b Gioacchino Serangeli, *Napoléon I[er] recevant au Louvre les députés de l'armée après son couronnement, le 8 décembre 1804*, peinture (détail). Musée de Versailles.
73 Duplessis-Bertaux, *Prise du palais des Tuileries le 10 août 1792*, peinture. *Ibidem*.
74-75 Hubert Robert, *Projet d'aménagement de la Grande Galerie en 1796*, peinture. Musée du Louvre.
76h Hubert Robert, *Projet d'aménagement de la rotonde de Mars*, peinture, vers 1797-1800. *Ibidem*.
76b Hubert Robert, *La Salle des Saisons au Louvre*, peinture, vers 1802-1803. *Ibidem*.
77h Hubert Robert, *Vue imaginaire de la Grande Galerie*, peinture. *Ibidem*.
77b Hubert Robert, *Vue imaginaire de la Grande Galerie en ruines*, peinture, 1796. *Ibidem*.
78 Benjamin Zix, *Salle du* Laocoon, dessin. *Ibidem*, cabinet des Dessins.
79h Anonyme, école française, XIX[e] siècle, *Vue du musée des Antiques au Louvre, salle des Empereurs*, aquarelle. *Ibidem*.
79b Hubert Robert, *Le Dessinateur d'antiques devant la Petite Galerie du Louvre*, peinture (détail). *Ibidem*.
80 Gioacchino Serangeli, *Napoléon I[er] recevant au Louvre les députés de l'armée après son couronnement, le 8 décembre 1804*, peinture (détail). Musée du Louvre.
81 Lorenzo Bartolini, *Napoléon I[er]*, bronze, 1805. Musée du Louvre.
82 Percier et Fontaine, projet pour le Louvre et les Tuileries, gravure.
82-83 Anonyme, école française, XIX[e] siècle, *Vue du Louvre, côté nord, avant le percement de la rue de Rivoli*, peinture. Musée du Louvre.
83 Vue de l'arc de triomphe du Carrousel, gravure coloriée. Coll. Debuisson, Paris.
84h Hippolyte Bellangé, *Un jour de revue sous l'Empire (1810)*, peinture, 1862. Musée du Louvre.
84m François-Frédéric Lemot, *La Victoire*, couronnement de l'arc du Carrousel, plomb doré, photographie.
84b Claude Ramey, esquisse de fronton pour la cour Carrée, plâtre. Musée du Louvre.
85h Fontaine, *La Salle des Maréchaux*, aquarelle. Coll. part., Paris.
85b Jacques Philippe Lesueur, esquisse de fronton pour la cour Carrée, terre cuite. Musée du Louvre.
86 Fontaine, *L'Escalier du Louvre pendant l'Exposition des produits de l'industrie en 1819*, aquarelle. Musée des Arts décoratifs, Paris.
86-87 Étienne Bouhot, *Entrée du Muséum en 1822*, peinture. Musée Carnavalet, Paris.
88 Joseph Auguste, *La Salle des Bijoux et l'enfilade des salles Charles X, vers 1835*, peinture. Musée du Louvre.
89 François-Joseph Heim, *Le Vésuve personnifié reçoit de*

Jupiter le Feu qui doit consumer les villes d'Herculanum, de Pompéi et de Stabies, peinture, esquisse du plafond. *Ibidem.*
90-91 Ingres, *L'Apothéose d'Homère*, dit *Homère déifié*, peinture, 1827. *Ibidem.*
91 Maurand et Régis, Antiquités assyriennes au Louvre, gravure. *Ibidem*, bibliothèque.
92-93 François-Joseph Heim, *Charles X distribuant des récompenses aux artistes du Salon de 1824*, peinture, 1827. *Ibidem.*
94 Isabey, *La Chapelle ardente de Louis XVIII*, aquarelle. Musée Carnavalet, Paris.
94-95h Prosper Lafaye, *La Princesse Marie d'Orléans dans son atelier gothique au palais des Tuileries*, peinture. Musée de Versailles.
94-95b Lecomte, *La Chapelle ardente du duc de Berry en février 1820*, aquarelle. *Ibidem.*
96 Norblin, *Prise de la colonnade du Louvre en 1848*, peinture. Musée Carnavalet, Paris.
96-97 Eugène Lami, *Entrée de la duchesse d'Orléans dans le jardin des Tuileries, le 4 juin 1837*, peinture, esquisse du tableau de 1841. Musée du Louvre.
97 Eugène Viollet-le-Duc, *Souper des dames aux Tuileries*, peinture. Musée des Arts décoratifs, Paris.

CHAPITRE 5

98 Ange Tissier, *L'Architecte Visconti présente à Napoléon III le plan du Nouveau Louvre*, peinture, 1866. Musée du Louvre.
99 Antoine Barye, *La Force protégeant le Travail*, plâtre teinté. Musée d'Orsay, Paris.
100 Vue du Louvre vers les Tuileries, avant les travaux de Napoléon III, gravure coloriée. Coll. Debuisson, Paris.
101h Vue du Louvre vers Saint-Germain-l'Auxerrois, avant les travaux de Napoléon III. *Ibidem.*
101b Travaux d'achèvement du Louvre, d'après un dessin de Marc, *L'Illustration*, 8 août 1852. *Ibidem.*
102 Pierre-Charles Simart, plafond du salon Carré (détail), 1850-1851. Musée du Louvre.
103 Victor-Joseph Chavet, *Le Louvre de Napoléon III*, peinture, 1857. *Ibidem.*
104h Les écuries impériales, gravure.
104b Henri-Charles Maniglier, *La Marine*, terre cuite. Musée du Louvre.
105 Jacques-Louis David, *Ouverture de la session législative au Louvre en 1859*, aquarelle. Musée Carnavalet, Paris.
106 Le grand salon du ministère d'État, palais du Louvre, photographie.
106-107 Jean-Baptiste Carpeaux, *Le Triomphe de Flore*, terre cuite, 1873. Musée du Louvre.
107 Le pavillon de Flore vu du pont Royal en 1855, photographie.
108-109 Giuseppe Castiglione, *Le Salon Carré*, peinture, 1861. Musée du Louvre.
110 Anonyme, XIXe siècle, *Napoléon III et l'impératrice Eugénie descendant l'escalier d'honneur des Tuileries*, aquarelle. Musée des Arts décoratifs, Paris.
110-111 Réception de l'ambassadeur de Perse près la Cour de France, *L'Illustration*, 7 février 1857. Coll. Debuisson, Paris.
111 L'ambassadeur persan se rendant au palais des Tuileries, *L'Illustration*, 31 janvier 1857. *Ibidem.*
112h Grille du palais des Tuileries. *Ibidem.*
112b L'incendie des Tuileries, gravure coloriée. *Ibidem.*
113 Jean-Louis Meissonier, *Les Ruines des Tuileries en 1871*, peinture. Musée national du château de Compiègne.

CHAPITRE 6

114 Giuseppe de Nittis, *Construction du pavillon de Marsan*, peinture. Musée des Arts décoratifs, Paris.
115 Ieoh Ming Pei, la Pyramide du Louvre.
116 Les Tuileries incendiées en mai 1871, le pavillon de Flore, photographie.
116-117 Ten Cate, *Après l'incendie*, peinture. Musée Carnavalet, Paris.
117 Louis Ernest Lheureux, projet de monument à la gloire de la Révolution, dessin, 1889. Musée d'Orsay, Paris.
118 Le musée des Arts décoratifs au pavillon de Flore, salle Renaissance, gravure, 1879.
118-119 Louis Béroud, *La Salle des Rubens*, peinture. Musée du Louvre.
119 Hubert Clerget, pavillon de Flore, escalier d'honneur de la préfecture de la Seine, *Journal illustré*, décembre 1879.
120 Guillaume Larrue, *Devant le grand sphinx, salle égyptienne du Louvre*, peinture. Musée du Louvre.
121 Étienne Azambre, *Au Louvre, deux femmes copiant la fresque de Botticelli*, peinture, 1894. *Ibidem.*
122 Georges Braque, *Les Oiseaux*, plafond de la salle Henri II, peinture, 1953. *Ibidem.*
122-123 Georges Leroux, *Dans la Grande Galerie du musée du Louvre*, peinture, vers 1947. *Ibidem.*
124h Salle des cours de l'École du Louvre, 1929.
124b Emballage de la

Vénus de Milo, 1939.
124-125 Emballage des tableaux, 1939.
125h et **125m** Mise en place des *Noces de Cana* de Véronèse, 1949.
125b Transport de la *Diane* de Houdon.
126 La nouvelle présentation de la galerie de la Grèce classique, 2010.
127h Le nouvel aménagement de la cour Puget, vue de la terrasse supérieure, 1994.
127b La cour Napoléon, vue du pavillon de l'Horloge, 1989.

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

129 Le Vau, *Porte de l'entrée du château du Louvre, du côté de la rivière*, gravure. Coll. Debuisson, Paris.
131g Le Louvre en 1200, plan en relief. *Ibidem*.
131d Le Louvre en 1380, plan en relief. *Ibidem*.
132hg Le Louvre en 1572, plan en relief. *Ibidem*.
132hd Le Louvre en 1643, plan en relief. *Ibidem*.
134 Le Louvre en 1715, plan en relief. *Ibidem*.
135 Percier et Fontaine, projet de réunion du Louvre et des Tuileries, dessin. *Ibidem*, cabinet des Dessins.
139 Visconti, projet d'achèvement du Louvre et des Tuileries, gravure.
149 L'escalier Lefuel avec les vitraux composant l'œuvre de François Morellet *L'Esprit d'escalier*, musée du Louvre, photographie.

INDEX

A

Abu Dabi 127.
Académies 58, *58*, 59, *59*, 60, 62, 67, 73, *75*, 78.
Angiviller, comte d' *68*, 69, 78.
Anguier, Michel 47, *78*, 101.
Anne d'Autriche 44, 57.
Antiques 58, 89 ;
– musée des *77*, *78*, 79, *80*, 81, 85 ;
– salle des *21*, 40, 49, 68, *78*, 110.
Antiquités
– égyptiennes 91, 120 ;
– étrusques 110 ;
– orientales 90, 91.
Apollon du Belvédère *77*, 78.
Appartement
– du ministère d'État 107 ;
– de la Reine 59 ;
– de la reine-mère 44, 59, 61, 77 ;
– du Roi 31, 48, *48*, 59, 87, 123.

B

Barbet de Jouy, Jacques Juste 112.
Barye, Antoine Louis 99, 105, 106, 120.
Bastille 96, 97.
Bâtiments du roi 43, 66, 67, 68, 69.
Bedford, duc de *14*.
Beistegui, Carlos de 121.
Bélanger, François Joseph *69*, 73.
Bellangé, Hippolyte *85*.
Bellini, Mario 127.
Bernin, Le 34, 55, *55*, *81*.
Berry, duchesse de 94.
Bibliothèque
– impériale 82, 104, 108 ;
– du Louvre 112 ;
– nationale 100, 108 ;
– royale 67.
Blavette, Victor 122.
Borghèse, prince 81.
Bosio, François Joseph *89*.
Boulle, André Charles 64.
Boullée, Étienne Louis *69*.
Braque, Georges *122*, 123.
Bunel, Jacob 40, 41.

C

Cabanel, Alexandre 116.
Cabinet
– des Dessins 20 ;
– des Tableaux du Roi 49, 58, 68.
Caillebotte, Gustave 120.
Camondo, Isaac de 121.
Campana, marquis de 110.
Canova, Antonio 89.
Cariatides 30, *31*, 38, *41*, 48, 58, 78, 80, 89.
Carolus-Duran 122.
Carpeaux, Jean-Baptiste 105, *107*.
Carrier-Belleuse 116.
Carrousel 53, *53* ;
– arc de triomphe du 83, 84, 85, 87, *111*, *112* ;
– place du *73*, 82, 102.
Cartellier, Pierre 84.
Chardin, Jean-Baptiste *62*.
Charles V *14*, 20, 21, *21*, 23, 39 ;
– enceinte de *20*, 33.
Charles VI 23.
Charles VII *14*, 17.
Charles IX 28, *28*, 29, 32, 33, 38, 58, *89*.
Charles X 86, *93*, 94 ;
– musée 89, *89*, 90, 91.
Charles Quint 26.
Chateaubriand, François-René 116.
Chauchard, Alfred 121.
Chaudet, Antoine Denis 85.
Chevaux de Saint-Marc 78, 85, 87.
Colbert, Jean-Baptiste 55, 66, 102.
Collections royales 68, 69.
Colonnade 55, 56, *56*, 60, 63, *64*, 67, 82, 84, 87, 96, 108.
Concini, Concino 41.
Conseil 61, 67 ;
– des Anciens 72 ;
– d'État 86, 87.
Convention *68*, 72, 78, 82.
Coronelli, globes de 59.
Corot, Jean-Baptiste Camille 120.
Cortone, Pierre de 54, *55*.
Cotte, Robert de 60.
Courbet, Gustave 112.
Coustou, Guillaume II 67.
Coysevox, Antoine 60.

D

Dalou, Aimé-Jules 112.
David, Jacques-Louis 78.
Delacroix, Eugène 101.
Delorme, Philibert *32*, 34.
Delort de Gléon, Jean-François 120.
De Wailly 68, 73, 78.
Diane (Houdon) *125*.

Diane à la biche 41, 76, *77*.
Diderot, Denis 62, *62*.
Direction des Musées de France 124.
Duchâtel, comte 121.
Duban, Félix 100, 101, 102.
Dufourny 78.
Dumas, Alexandre 32.
Durand, Edmond Antoine 89, 90.
Duret, Francisque 101, 105.

E

École
– des Beaux-Arts 110, 121 ;
– du Louvre 124, *124*.
Exposition universelle *110*, 111, *117*, 122.

F

Ferran, Albert 122.
Ferry, Jules *116*.
Fontaine *31*, *71*, 81, 82, *82*, 84, 86, 87, 90, 91, 94, 96, 102, *106*, 116.
Fontainebleau, palais de 26, 38, *38*, 110.
Fouilles du Louvre 18, *19*, 20, 126 ;
– de Milet 120 ;
– de Magnésie 120.
Fouquet, Nicolas *52*, 53.
Fouquières, Jacques 43.
François Ier *19*, 25, 26.
François II 32.
Francqueville, Pierre 41.

G

Gabriel, Jacques-Ange 66, 84.
Galerie
– d'Angoulême 89 ;
– d'Apollon *14*, *27*, *33*, *49*, 52, 58, 67, 101, 126 ;
– de la Grèce classique *126* ;
– du Luxembourg 89, 118, 125.
Gautier, Théophile *91*.
Goujon, Jean 28, *28*, 30, *30*, 104, 108.
Guichets 63, *67*, 108.
Guillaume,
– Eugène 105, 116 ;
– Edmond 122.

H

Haussmann, baron *100*, 102.
Heim, François-Joseph *89*.
Henri II 27, *27*, 28, *89*.
Henri III 32, 37.
Henri IV 29, 37, *38*, 38, 39, 40, 41, *49*, 94, *107*.
Hermaphrodite Borghèse 80, *81*.
Hugo, Victor 102.

I-J-K

Ingres, Dominique 90.

Joconde, *La 109*, 122, 127.

Khorsabad 90, 91, 126.

L

La Caze, Louis 110, 121.
Lafont de Saint-Yenne, Étienne 66, 68.
Laocoon 78, *78*.
Le Brun, Charles 44, *49*, 52, 55, *55*, 56.
Lefuel, Hector Martin *99*, 104, *104*, 105, 106, *107*, 108, 110, 111, 115, 116, *118*.
Le Mercier, Jacques 42, *42*, *45*, 84 ;
– aile 58.
Le Nôtre, André 57.
Le Roux, Hector 122.
Lens 127.
Lescot, Pierre 26, 27, 28, 33, *40*, 42, 81, 84.
Le Sueur, Eustache 44.
Le Vau, Louis *44*, *45*, 48, 49, *49*, *52*, 53, 55, 56, 57, 83, 87, 96.
Lheureux 117.
Louis, Saint 20.
Louis XIII 41.
Louis XIV 29, *38*, *41*, 53, 57, 58, 60, *89*, *104*, *107* ;
– buste de 55.
Louis XV 84 ;
– place 66.
Louis XVI 71, 73, *73*.
Louis XVIII 86, 87, *87*, 94, *95*.
Louis-Philippe *33*, 86, 94.

M

Malraux, André 118.
Marcel, Étienne. *14*, 21.
Marie-Antoinette 110.
Marie d'Orléans 94.
Marigny 66, 68.
Mazarin, Jules 44, 48, *52*, 53.
Médicis,
– Catherine de *27*, 31, 33, 35 ;
– Marie de 41.
Métezeau, Louis 40, 41.
Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dit 48.
Moreau-Nélaton, Étienne 120.
Muséum 68, *68*, 69, *69*, 71, 73, *75*, 78.

N

Napoléon 29, *71*, 79, 81, 82, 84, *84*, 86, *87* ;
– buste de 84, 102.
Napoléon III *99*, *102*, 102, 106, 107.

O

Orbay, François d' 53, 55, 56.
Orsay, comte d' 79 ;
gare d'- 125.

P

Pajou, Augustin 69, 78.
Palissy, Bernard 34, *34*, 35.
Pei, Ieoh Ming 126, *127*.
Percier, Charles *71*, 81, 82, *82*, 84, 116.
Perrault,
– Charles 55 ;
– Claude 56, *56*, 59, 81.
Philippe le Bel 19, 20.
Philippe Auguste *11*, 13, *13*, 14, *14* ;
– forteresse de 126.
Pompéi 90, 120.
Poubelle, Eugène 118.
Poussin, Nicolas 43, *43*, 45, *60*.
Primitifs italiens 81, *109*, 110.
Pyramide 126, *126*, 127.

R

Rainaldi, Carlo 55.
Raphaël *59*, *75*.
Raymond du Temple 21.
Réunion des Musées nationaux 119.
Revoil, Pierre 90.
Ricciotti, Rudy 127
Richelieu 41, 102.
Rivoli, rue de 82, 87.
Robert, Hubert 69, *75*, 77, 78.
Roland 85.
Romanelli, Giovanni Francesco 44, *47*, *78*.
Rothschild, Edmond de 119 ;
– cabinet 120.
Rubens, Pierre Paul 89, 118, *118*.

S

Saint-Thomas-du-Louvre 11, 63, *87*.
Salon 59, 62, *62*, 68, *93*, 108.
Sauvageot, Charles 110.
Serres, Olivier de 40.
Simart 101.
Société des Amis du Louvre 121.
Soufflot, Jacques Germain 66, *67*, 69.

T
Thiers, Adolphe 121.
Thomy-Thierry 120, 121.
Trésor royal 19, 26.

V
Vénus de Milo 89, 122, *124*, *125*, 127.
Vigarani, Gaspar 53.
Vincent 78.
Viollet-le-Duc, Eugène 101, *107*.
Visconti,
– Ennius Quirinus 79, *99* ;
– Louis Tullius Joachim 100, 102, 104, 105, 106, 108.
Vitet, Ludovic 100, 105.
Vivant Denon, Dominique 81, 89.
Voltaire, François Marie Arouet, dit 66.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Bibliothèque nationale de France, Paris 12, 32-33, 49, 59, 65, 148, 162. Connaissance des Arts/Edimédia 34. D.R. 19, 27, 58-59, 60, 81, 83, 100, 101, 104, 107, 110, 111, 112, 116, 118, 119, 124-125, 139. Erich Lessing/Culture and Fine Arts Archives 13. Giraudon 22b. Établissement public du Grand Louvre 20, 2e plat de couv. Grand Louvre/Stefano De Luigi 127b. Institut français d'architecture/Delaunay 82, 85. Lépine, Peyrolles-en-Provence 15. Magnum/Depardon 1. Magnum/Pinkhassov 2, 3, 4-5, 6-7. Magnum/Riboud 11. Musée d'Angoulême 17. Musée des Arts décoratifs, Paris 86, 97, 110, 114. 2010 Musée du Louvre/Angèle Dequier 149. Musée d'Orsay, Paris 15. Musées de la Ville de Paris/© SPADEM 9, 37, 39b, 48-49, 50-51, 60-61, 63, 64h, 66h, 67, 68-69, 72h, 86-87, 94, 96, 105, 116-117. Osterreichische Nationalbibliothek, Vienne 14. Réunion des Musées nationaux/Caroline Rose 1er plat de couv, 127h. Réunion des Musées nationaux/Hervé Lewandowski 126. Réunion des Musées nationaux dos de couverture, 10, 16, 18-19, 21, 22b, 24, 26h, 26b, 28g, 29h, 29b, 30-31, 33, 36, 38, 39h, 40-41, 41, 42, 42-43, 44, 45b, 46-47, 48, 52, 52-53, 54, 55, 56-57, 57, 58, 60b, 62-63, 64b, 66b, 68, 70, 71, 72b, 73, 74-75, 76, 77, 78, 79, 80, 82-83, 84, 85b, 88, 89, 90-91, 91, 92-93, 94-95, 96-97, 98, 99, 102, 103, 104b, 106, 106-107, 108-109, 113, 117, 118-119, 120, 121, 122, 122-123, 131g, 131d, 132g, 132d, 134, 135. Scala 35. Alfred Wolf 18, 23, 25, 28d, 28b, 115.
Adagp, Paris 2011 149.

REMERCIEMENTS

L'auteur remercie Marie-Catherine Sahut et Laurent Guinamard pour leur aide et leurs conseils. Les Éditions Gallimard adressent leurs remerciements à Roxane Debuisson, qui leur a ouvert ses inépuisables collections ; à François Delebecque et à Pierre Pitrou, photographes, et à Isabelle Volf, du service photographique de la Réunion des Musées nationaux.

ÉDITION ET FABRICATION

Découvertes Gallimard
Collection conçue par Pierre Marchand.
Direction Elisabeth de Farcy.
Coordination éditoriale Anne Lemaire.
Graphisme Alain Gouessant.
Coordination iconographique Isabelle de Latour.
Suivi de production Perrine Auclair.
Suivi de partenariat Madeleine Giai-Levra.
Responsable communication et presse Valérie Tolstoï.
Presse David Ducreux.

Mémoires du Louvre
Édition Elisabeth de Farcy.
Iconographie Frédéric Morvan.
Maquette Marc Blais.
Lecture-correction Catherine Lévine et Jocelyne Moussart.

b1276121X

Les promenades dominicales au musée du Louvre dès l'enfance et le patin à roulettes au jardin des Tuileries prédisposent à l'étude de l'histoire des grands palais du cœur de Paris. Geneviève Bresc-Bautier, conservateur en chef au département des Sculptures, a contribué à l'élaboration des nouvelles salles d'histoire du Louvre, inaugurées en même temps que la Pyramide, dont elle assure la conservation. Elle a publié en collaboration avec Anne Pingeot le catalogue de la statuaire des jardins du Louvre et des Tuileries.

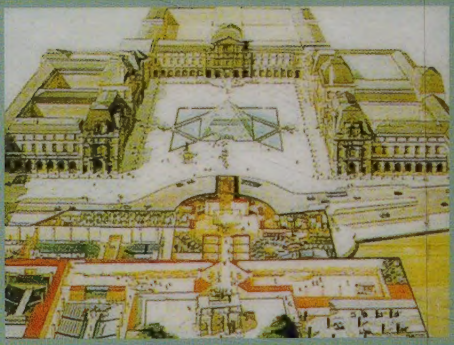
Pour Cécile, Roseline et Frédéric

Tous droits de traduction
et d'adaptation réservés
pour tous pays
© Gallimard 1989

1er dépôt légal : juin 1989
Dépôt légal : juin 2011
Numéro d'édition : 161785
ISBN : 978-2-07-035980-6
ISBN RMN : 978-2-71185933-7
Imprimé en France par Pollina - L57833

DERNIERS TITRES PARUS

456/ BAUDELAIRE
457/ LE MANIÉRISME
458/ LES SAINTS
459/ TURNER
460/ LA LIBYE ANTIQUE
461/ LE FEU
462/ LES TAPIS
463/ LES SITUATIONNISTES
464/ L'ARMÉNIE
465/ LES GRANDS TRAVAUX
466/ LA BELGIQUE
467/ SCIENCES POUR TOUS ?
468/ SARTRE
469/ LE BHOUTAN
470/ HISTOIRE DE LA LAÏCITÉ
471/ L'ART ROMAN
472/ LA TURQUIE
473/ LA PHOTOGRAPHIE
474/ LE GRAND SIÈCLE RUSSE
475/ EGON SCHIELE
476/ DADA
477/ LA MÉLANCOLIE
478/ AKHÉNATON
479/ LA SCIENCE ARABE
480/ L'ARCHÉOLOGIE
481/ SCHUMANN
482/ L'HOMME ET LE CLIMAT
483/ MITTERRAND
484/ CORNEILLE
485/ INGRES
486/ FEUILLADE
487/ LES DRAGONS
488/ CAMUS
489/ GODARD
490/ LES SOUS-MARINS
491/ LES ARTS DE L'ISLAM
492/ LA GUERRE D'ESPAGNE
493/ NÉRON
494/ YVES KLEIN
495/ LE DÉVELOPPEMENT DURABLE
496/ MAURICE DENIS
497/ MARIE CURIE
498/ QUMRÂN
499/ ANTONIN ARTAUD
500/ L'ART BRUT
501/ LES PYRAMIDES
502/ LE CENTRE POMPIDOU
503/ LA COUR DES COMPTES
504/ BUFFON
505/ L'ENSCI
506/ L'INDE CLASSIQUE
507/ LES INVALIDES
508/ LOUIS XIV
509/ LA GALERIE DES GLACES
510/ AMBROISE VOLLARD
511/ LA MODE
512/ FRIDA KAHLO
513/ GIACOMETTI
514/ ROMAIN GARY
515/ SACHA GUITRY
516/ LE SIÈCLE D'ISPAHAN
517/ MARILYN MONROE
518/ LES MOINES D'OCCIDENT
519/ LES PAPOUS
520/ LES MONSTRES
521/ L'ÉROTISME
522/ SIMONE DE BEAUVOIR
523/ PALMYRE
524/ LE MONDE DE LOURDES
525/ 1958, LA Ve RÉPUBLIQUE
526/ LA BRETAGNE
527/ LA LUMIÈRE
528/ PÉKIN
529/ L'EUROPE DES UNIVERSITÉS
530/ HENRI CARTIER-BRESSON
531/ LE SOLDAT INCONNU
532/ LES PRÉSIDENTS AMÉRICAINS
533/ LE FUTURISME
534/ LA LITTÉRATURE DE JEUNESSE
535/ AIR FRANCE
536/ LES ARCHIVES NATIONALES
537/ LA LANGUE FRANÇAISE
538/ LE CŒUR
539/ LE MINISTÈRE DE LA CULTURE
540/ LE GRAND PALAIS
541/ LA CITÉ DE L'ARCHITECTURE
542/ LES NOIRS AMÉRICAINS
543/ CLAUDE LÉVI-STRAUSS
544/ BORIS VIAN
545/ LE COCHON
546/ GOSCINNY
547/ APOLLINAIRE
548/ LA VIE CULTURELLE DANS LA FRANCE OCCUPÉE
549/ FELLINI
550/ JACQUES HENRI LARTIGUE
551/ LA FIN DES COLONIES FRANÇAISES
552/ MAFIA, MAFIAS
553/ MONACO
554/ LE SOUFISME
555/ HOMÈRE
556/ LE CRIME
557/ LES ICÔNES RUSSES
558/ LE TAOÏSME
559/ APRÈS LA PHOTOGRAPHIE ?
560/ ALFRED DE MUSSET
561/ LA NORMANDIE
562/ SAINT-MAUR-DES-FOSSÉS
563/ L'ARABIE
564/ TOLSTOÏ
565/ LA TÉLÉVISION
566/ LA TERREUR
567/ L'OPÉRA COMIQUE
568/ LA RÉSISTANCE
569/ GALLIMARD
570/ MAHLER
571/ BRASSENS
572/ LA BIBLIOTHÈQUE SAINTE-GENEVIÈVE
573/ LA SUISSE



Achevé en 1202, le Louvre de Philippe Auguste n'était qu'un simple château fort. Au XIVe siècle, Charles V en fait une résidence royale. François Ier et l'architecte Pierre Lescot le transforment en palais où se déploient les fastes de la Cour. Henri IV, dans son « Grand Dessein », le réunit aux Tuileries. Délaissé au profit de Versailles, le Louvre devient au XVIIe siècle le séjour des académies et abrite marchands et ateliers d'artistes. Il retrouve son éclat en 1793 avec l'ouverture du Muséum des arts dans la Grande Galerie. Napoléon III en fait l'un des symboles de son pouvoir, et lui donne l'aspect que nous lui connaissons aujourd'hui. Après l'incendie de la Commune, qui a raison des Tuileries, la République privilégie la vocation muséale du Louvre. La pyramide de Pei clôt magistralement l'aventure architecturale et inaugure, en 1989, le Grand Louvre. Geneviève Bresc retrace le singulier destin d'une forteresse médiévale devenue le plus grand musée du monde.

Au cours des temps, l'empreinte des plus éminents architectes : Lescot, Le Mercier, Le Vau, Le Brun, Perrault, Percier et Fontaine, Visconti, Lefuel, Pei. De la forteresse royale au musée, huit siècles d'histoire de France le Louvre en 200 docum

GK195933

rmn

Grandpalai

www.decouvertes-gallima

A35980

ISBN : 978-2-07-03598

9 782070 359806

catégorie 6

KR-076-684